głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUCE PLASTYCZNEJ

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH
ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE – ROCZNIK IV
CENA ZNIŻONA 3·50 ZŁ. – GRUDZIEŃ 1935, NUMER

I-VI

„GŁOS PLASTYKÓW" jest organem Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Łodzi i Poznaniu (uchwała I. Zjazdu Z. Z. P. A. P. w Warszawie z dnia 14. VI. 1933). Członkowie Związków Z. P. A. P. otrzymują „Głos Plastyków" bezpłatnie, pod warunkiem regularnego opłacania wkładek miesięcznych.

KRAKOWSKI ZWIĄZEK ZAWODOWY P. A. P. jest założycielem i wydawcą pisma, Redakcją zajmuje się Komitet redakcyjny w Krakowie przy współpracy kolegów ze Związków Zawodowych P. A. P. w Warszawie, Lwowie, Łodzi i Poznaniu.

TREŚĆ NUMERU:

GŁOS PLASTYKÓW — REVUE ARTISTIQUE, RÉDIGÉE ET ÉDITÉE PAR L'ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DES ARTISTES POLONAIS. RÉDACTION ET ADM.: CRACOVIE — KRAKÓW, PL. ŚW. DUCHA 5 — POLOGNE.

DÉCEMBRE 1935 NR. 1—6 QUATRIÈME ANNÉE

SOMMAIRE:

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW" PLAC ŚW. DUCHA, L. 5, TEL. 117-08. — KONTO CZEKOWE 415.328. — PRENUMERATA ROCZNA WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 7, PÓŁROCZNIE ZŁ. 4. PRENUMERATA ROCZNA ZAGRANICĄ: 30— FR. FR. OGŁOSZENIA: 1 MILIMETR NA SZEROKOŚĆ SZPALTY 80 GR. PRZESYŁKA POZA RYCZAŁTEM WYNOSI ZA NUMER POJEDYŃCZY 25 GR., ZA NUMER ZBIOROWY 50 GR.

NUMER 1—6 ROCZNIK IV (PÓŁROCZE PIERWSZE) KRAKÓW GRUDZIEŃ 1935

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUCE PLASTYCZNEJ



KAROL LARISCH: PIKNIK Z WYSTAWY W I. P. S. W WARSZAWIE
(Własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie)

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE



ALEKSANDER KOTSIS (1836—1877): OSTATNIA CHUDOBA (OLEJ).

W roku 1936 przypada stulecie urodzin Aleksandra Kotsisa. Kotsis przyszedł na świat dn. 3. V. 1836 r. w Krakowie, gdzie kształcił się, pracował i zakończył swe życie dn. 7. VIII. 1877 r. Twórczość Kotsisa omówił i ukazał w właściwem świetle Głos Plastyków z marca 1932 r. W bieżącym roku redakcja przystępuje do zorganizowania pierwszej zbiorowej wystawy Kotsisa, i z okazji tej zamieści artykuły poświęcone Kotsisowi wraz z reprodukcjami szeregu nieznanych jego dzieł.

OD REDAKCJI

Czwarty rocznik «Głosu Plastyków» rozpoczynamy z rocznem zgórą opóźnieniem. Spowodowały je trudności finansowe. Wydawca pisma, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, musiał w szczególności rozpocząć w ubiegłym roku budowę własnego domu naglony terminowemi zobowiązaniami wobec miasta jako ofiarodawcy parceli pod «Dom Plastyków». Brak stałej a wydatnej pomocy na cele wydawnicze i jakiejkolwiek pomocy na budowę domu, stworzyły dla Związku trudną sytuację finansową, jedną z najcięższych w jego ćwierćwiekowem istnieniu. Obecnie, gdy w pewnej mierze przezwyciężyliśmy trudności, podejmujemy wydawnictwo, które w okresie przerwy staraliśmy się wypełnić «Tygodnikiem Artystów». — Utracony czasokres wyrównujemy niniejszym numerem o odpowiednio zwiększonej objętości. — W związku z uwagami wypowiadanemi niejednokrotnie na temat programu «Głosu Plastyków», który żadnym zasadniczym zmianom nie ulega, zaznaczamy, że w organie naszym, jako wydawanym i redagowanym przez plastyków i dla nich w pierwszym rzędzie przeznaczonym, będziemy jaknajszerzej uwzględniać głosy i opinje o sztuce pochodzące bezpośrednio od plastyków. W tym celu dział ten w nowym roczniku pogłębimy i rozbudujemy. Osobną kolumnę przeznaczymy na przegląd dzieł sztuki znajdujących się w polskich muzeach i kolekcjach. Dla obu tych działów posiadamy w opracowaniu obszerny materjał. — Realizacja naszych zamierzeń zależy w wysokim stopniu od wydatnej pomocy, której oczekujemy zarówno od Czytelników i Przyjaciół naszego pisma, jak i od Władz i Instytucyj, sprawujących pieczę nad sztuką i kulturą w Polsce.

Numer bieżący poświęcony jest twórczości Władysława Ślewińskiego i Paul Gauguin'a oraz współczesnej plastyce polskiej. W omawianiu sztuki Ślewińskiego i Gauguin'a, chodzi nam o stworzenie obrazu tej epoki w sztuce europejskej, która jest u nas mało znana a stanowi poprzez twórczość Gauguin'a, Van Gogh'a i Cézanne'a początek reakcji przeciw powszechnie panującemu podówczas impresjonizmowi. Waga trwale aktualnych problemów, zapoczątkowanych przez tych artystów posiada dla współczesnej plastyki polskiej szczególne znaczenie. W zakresie naszej najmłodszej plastyki omawiamy twórczość młodych, przedwcześnie zmarłych artystów ś. p. Adama Ciompy i Karola Larischa. Publikujemy w dalszym ciągu ankietę p. t. «Plastycy o sobie», zaś w zwiększonym znacznie dziale reprodukcyj z wystaw bieżących dajemy przegląd prac artystów zgrupowanych ideowo wokół naszego czasopisma.



ALEKSANDER GIERYMSKI (1841—1901): PAŻ FLORENCKI (olej) Muzeum Narodowe w Krakowie
Fot. śp. Karol Larisch.

O wystawę zbiorową Aleksandra Gierymskiego

Współczesna generacja plastyków walcząc o swój udział w organizowaniu życia artystycznego w Polsce, występuje nietylko w obronie swych słusznych praw.

Leży nam na sercu całokształt artystycznej kultury kraju, pokaleczony i spaczony przez bezustanne wdzieranie się momentów nieartystycznych w dziedzinę sztuki.

Najlepszym polskim artystą jest ten, który tworzy najlepsze dzieło sztuki, który wnosi w naszą sztukę twórczą myśl i twórczy problem artystyczny.

Od chwili odrodzenia się Polski, jako wolnego państwa, narzuca się konieczność przewartościowania naszych przestarzałych ocen w dziedzinie sztuki. Wielu największych polskich artystów dzieli do dziś dnia los — nieuznawanych albo wogóle nieznanych. Wartości, wniesione przez tych artystów — pracujących za życia bez echa — pozostały nadal bez wpływu na rozwój polskiej kultury artystycznej. Pozostawia to w bilansie naszego życia kulturalnego stratę, na którą nie wolno nam sobie pozwalać.

Instytut Propagandy Sztuki, czy nasze «Pałace Sztuki» spełnią swoją rolę społeczną dopiero wówczas, kiedy ważność tej sprawy zrozumieją i przystąpią do planowej akcji wystawowej, mającej na celu gruntowne zapoznanie społeczeństwa z twórczością największych — a mało znanych — polskich artystów.

Domagamy się w pierwszym rzędzie zbiorowej wystawy Aleksandra Gierymskiego, jednego z najinteligentniejszych i najbardziej odpowiedzialnych za swą formę artystyczną twórców w polskiej sztuce.

W ostatnich latach urządzono w Warszawie staraniem Dr. M. Sterlinga niedużą lecz rewelacyjną wystawę A. Gierymskiego w «Domu Sztuki». — Kilka obrazów Gierymskiego pokazano w I. P. S. na wystawie «Życie polskie w malarstwie» w lecie 1934 roku.

Jest rzeczą zadziwiającą, że te fragmentaryczne pokazy dzieł Aleksandra Gierymskiego, dzieł które uderzały swym wysokiem poziomem, nie skłoniły dotychczas odpowiedzialnych w tej dziedzinie czynników do zorganizowania zbiorowej wystawy artysty. Dopiero wielka zbiorowa wystawa ukazaćby mogła pełne oblicze malarskie Aleksandra Gierymskiego i pozwoliłaby nam na nowe spojrzenie w głąb jego twórczości. *Jan Cybis.*

Redakcja «Głosu Plastyków» przystępuje w najbliższych numerach do publikacji listów Aleksandra Gierymskiego i zamieści szereg reprodukcyj z mało znanych jego obrazów.



EUGÈNE DELACROIX (1798—1863): HERMIONE U PASTERZY (1859)

PAUL JAMOT PRZEKŁAD AUTORYZOWANY

ARTYŚCI A PUBLICZNOŚĆ

W «L'Amour de l'art» w roku 1929 ogłosił Paul Jamot, uczony wielkiej kultury, znakomity historyk sztuki, dyrektor Departamentu Malarstwa Muzeum Luvru, członek Instytutu Francuskiego, artykuł p. t. «Les rapports des artistes et du public», który zamieszczamy ze względu na wysoką wartość myśli i aktualność. Nadmieniamy, że p. Paul Jamot bawił z wiosną b. r. w Polsce z okazji urządzenia wystawy rzeźby francuskiej i wygłosił odczyty o sztuce w Warszawie i Krakowie. Artykuł ten drukujemy za uprzejmą zgodą autora w tłumaczeniu, którego dokonała p. Janina Świszczowska.

Iluż to wielkich artystów XIX stulecia nie odczuło na sobie braku zrozumienia u ogółu, ba nawet u krytyki. Szereg tych znakomitych ofiar rozpoczyna — zdaje się — Delacroix. Obojętny na najbardziej realne strony powodzenia, kochał sławę i czuł, że mu jest przeznaczona. Był zbyt dumny, czy też zbyt wzgardliwy, by się żalić — a jednak któregoś dnia wyrwał mu się okrzyk, podsłuchany przez Teofila Silvestre: «Mija już 30 lat, odkąd wydany jestem durniom na pastwę».— Courbet zżymał się, zaprzysięgał, przeklinał i twierdził, że niema innej rady, jak tylko zniszczyć społeczeństwo burżuazyjne, wroga biednego ludu. — Corot, którego spotykały raczej objawy obojętności niż wrogie ataki, przyjmował los z dobrodusznym uśmiechem, bo czyż miał sobie psuć czemkolwiek tę najpiękniejszą przyjemność w życiu, jaką dawało mu każde dotknięcie pendzla? — Manet, wytworny, kulturalny i czarujący Manet, świadomy swego talentu, pragnął żyć szczęśliwie jako wielki artysta, uznawany, sławiony jak Rubens. Nigdy nie przestał się dziwić i szczerze cierpiał nad tem, że do końca życia traktowano go jak nieuka i wesołka.

* * *

Co jest przyczyną tego dziwnego zjawiska? Dlaczego sztuka, która zdaje się być stworzona, która napewno w swem istotnem i pierwotnem przeznaczeniu jest stworzoną po to, aby upiększać siedliska ludzkie, aby roztaczać czar na życie człowieka — która będąc mową powszechną, istnieje po to, aby ją zrozumiano — od stu przeszło lat ciężką walką i wielkiemi ofiarami zdobywać musi społeczeństwo, zamiast by właśnie ono zwracało się ku niej radośnie i ufnie, jak drzewa i kwiaty ku słońcu?



GUSTAVE COURBET (1819—1877): DZIEWCZĘTA NAD BRZEGIEM SEKWANY (olej) [1])
Petit Palais w Paryżu

Niezawsze tak bywało. Artysta genjalny, a jednak niezrozumiany był dawniej wyjątkiem — choć inaczej chce legenda, w którą wierzono szczególnie w XIX wieku. Parę wyjątków, które udałoby się wyszukać, można wytłumaczyć splotem okoliczności, osobistemi wadami lub słabością charakteru. Owa legenda o artyście — synu ludu, pełnym wszelkich cnót i genjuszu, ofierze zazdrości, egoizmu i pychy królów i możnowładców, odpowiadała sentymentalnej i czysto romantycznej koncepcji historji cywilizacji.

Tymczasem — wbrew przesądowi — wielcy artyści nie znali dawniej tych przykrości. W nowszych czasach dopiero twórca, zwiastun nowego piękna, zjawiający się w świecie sztuki jak grom lub błyskawica, napotyka na niedowierzanie, strach, pogardę, a nawet budzi — wstręt u ludzi, którzy oskarżają go o burzenie porządku świata i zamach na wszystko, co należy szanować. Brak wzajemnego zrozumienia stał się regułą w stosunkach pomiędzy artystą a publicznością.

Dawniej, artysta pracował dla elity, dla króla, książąt, dworu lub kilku możnych mecenasów, wzorujących się mniejwięcej na tych pierwszych — i zastosowywał się bez trudu do życzeń i potrzeb tej elity; bo artysta — dzięki wyższym uzdolnieniom, które odróżniają go od reszty ludzi — jakiegokolwiek byłby pochodzenia, w jakiemkolwiek by żył środowisku — jest zawsze arystokratą. Ma też więcej danych, że zostanie zrozumiany, gdy zwraca się do publiczności, równie — choć inaczej — arystokratycznej. Wówczas może będzie nieraz cierpieć spowodu zmienności i pychy możnych i niemniej spowodu intryg swych kolegów: ludzie są ludźmi, w żadnych warunkach nie są doskonali; ale posiada zapewnione miejsce w ustroju, w którym życie, osoba i twórczość znajdują automatycznie możnych i naturalnych opiekunów.

Panowanie demokracji zmieniło wszystko w tej dziedzinie, jak we wszystkich innych dziedzinach. Publiczność, której się trzeba podobać i której zrozumienia się szuka, to już nie szczupła grupa ludzi o wspólnych upodobaniach, przedstawiająca najwyższy stopień współczesnej cywilizacji; to ogromny tłum, ciemny, w ciągłym ruchu, miotany przeciwnemi prądami, którego nikt nie zna i który nie zna sam siebie. Niechaj sobie artysta będzie dzieckiem ludu, jak często bywa, nic nie zetrze z jego czoła jasnego piętna wyższości, nawet w biedzie, jest istotą uprzywilejowaną, a zatem podejrzaną. Najczęściej więc powodzenie, bardzo zresztą przelotne, bywa udziałem miernot lub spryciarzy, którzy umieją wykorzystać jakiś chwilowy impuls tłumu i których prace są kompromisami bez wyrazu, a w każdym razie nie są niczem wybitnem.

* * *

Nie chodzi tu o porównywanie zalet i braków dawnego i nowego ustroju. Nie chodzi nawet o biadanie nad tem, że niema już tego co było. Stwierdzamy jeden fakt: zmianę warunków politycznych i socjalnych, w jakich muszą żyć ci, którzy tworzą malarstwo, rzeźbę, a także muzykę i poezję — oraz konsekwencje, jakie stąd płyną dla sztuki i dla artystów. Prawdziwi artyści odczuwali wobec publiczności, która nie chce za nimi iść, zrazu gniew i żal — sczasem pogardę i obojętność. Przyzwyczaili się nie starać się więcej o to, by ich zrozumiano szerzej, nie tylko w małem kółku wtajemniczonych. Powstają świadomie dzieła o cha-

[1]) Obraz ten wywołał skandal w Salonie w Paryżu (1856 r.).



JEAN BAPTISTE COROT (1796—1875): PEJZAŻ Z L'ABREUVOIR (olej)

rakterze niedostępnym (secret). Zdawaćby się mogło, że jakiś złośliwy demon powiedział sobie: Jeżeli ogół nie odczuwa potrzeby bezpośredniego zrozumienia dzieła sztuki, bo i tak krytyka narzuci mu je przez długotrwały nacisk, to jest rzerzą zupełnie zbyteczną aby artyści posiadali jasny, otwarty, zdrowy i bogaty umysł. Czyż nie wystarczy im jednostronne, ale zato wielkie i niewątpliwe uzdolnienie — nawet, jeśliby z tego powodu stracili swą równowagę. Zobaczymy, co też z tego wyniknie?» I rzeczywiście, ujrzeliśmy to, czego dawniej nie spotykano: połączenie genjuszu lub talentu z dziwactwem, chorobliwością, a nawet półwarjactwem.

* * *

Gdy się patrzy od zewnątrz na stosunki panujące u nas we Francji pomiędzy artystami i publicznością, to wydają się one bardzo dziwne. To też nie będzie przesadą, jeśli pewnym cudzoziemskim krytykom przypiszę takie, nieco brutalne twierdzenie: «Francja jest krajem, który wydaje wielką ilość dzielnych ludzi, zupełnie obojętnych dla spraw sztuki, ale co jakiś czas, dosyć regularnie, wydaje kilku wielkich artystów». Faktem jest, że wyśmiano u nas prawdziwych, oryginalnych artystów, którymi powinnibyśmy się byli szczycić — podczas, gdy zagranicą czczono ich, wielbiono, badano i objaśniano. Czy mamy przyznać, że w Europie, gdzie Francja ma od wieku przywilej ciągłego rozkwitu sztuki, wyższość zmysłu krytycznego posiadają w zamian inne narody? Pragnę podać hipotezę, jaką nasunęły mi omówione tutaj nowe warunki życiowe: Otóż, biorąc pod uwagę, że we Francji istnieje — po pierwsze — nieprzerwana tradycja artystyczna — a po drugie, że oryginalni artyści stali się rewolucjonistami, głoszącymi posłannictwo sprzeciwu, sądzę, że każdy Francuz (który nie jest sam artystą) przywiązany jest jak do ojcowizny do wszystkiego, co mu przekazała przeszłość i odczuwa instynktowny wstręt do rzeczy nowych, wymagających — jak mu się wydaje — żałosnych ofiar i ciężkich wyrzeczeń. Przeciwnie, krajom artystycznie nietwórczym, albo tworzącym mało, czy też z długiemi przerwami, łatwiej jest zerwać z tradycją i powitać radośnie ludzi, spadających z nieba, jak meteory, skądkolwiek przychodzą i cokolwiek czynią. Tam zaraz biorą się do dzieła teoretycy, by swemi subtelnemi metodami wyznaczyć każdemu z tych meteorów miejsce wśród konstelacyj niebieskich. Może być, że ci widzowie zagraniczni lepiej rozróżniają głowy, wznoszące się ponad zmieszany w walce, jednolity dla nas tłum, ponieważ bezstronność i oddalenie od naszych akademickich sprzeczek i namiętności daje im możność zdrowego i sprawiedliwego sądu.

* * *

Rozbrat sztuki z publicznością jest niewątpliwie nieszczęściem dla kultury. Niemniej ludzie, zmuszeni do życia wśród niebezpieczeństw i niezliczonych trudności, potrafią czasem obrócić na swą korzyść najbardziej wrogie okoliczności. Nie zapominają przykładów, jakie pozostawili im dalecy przodkowie, którzy oswajali siłą lub podstępem zwierza, pierwotnego mieszkańca puszczy. Sztuka może więc zyskać coś i naprawdę zyskała w tej fałszywej sytuacji. Artysta samotny, zapatrzony w siebie, uznał, że wolno mu nie zajmować się niczem poza tem, co wydaje mu się koniecznem: poza



EDOUARD MANET (1832—1883): PORTRET MALARZA SISLEY'A Z ŻONĄ (olej)

rozwojem swojej osobowości. Mimo, że słuszna była może obawa przed skłonnościami do przesady, estetyzmu, abstrakcji lub ahumanizmu, czyż nie ujrzano narodzin liczniejszych niż kiedykolwiek oryginalnych artystów, których orszak tworzy to, co od pół wieku nazwano sztuką niezależną? Tak to w narodzie, który nie wyczerpał swej siły twórczej, strata z jednej strony jest zyskiem z drugiej, a z ruin skazanego na zagładę stanu rzeczy, zawsze są gotowe powstać nowe formy.

Sczasem — a zaiste w tym okresie teraz jesteśmy — wyrosło bardzo ciekawe zjawisko psychologicznego przystosowania się, a nawet powiedzieć można fizjologicznego, podobne do tych, jakie widzimy u zwierząt. Dzisiaj nie trzeba już uczyć koni, by się nie bały aut: rodzą się z tem. Z publicznością to samo, okres umiejętnej tresury wydał owoce, które stały się dziedziczne. Publiczność rodzi się pozbawiona strachu. Nie rozumie więcej niż przedtem, ale wie, że musi wierzyć, że piękno jest tem, czego ona nie rozumie, a co zostanie zrozumiane dopiero przez następną generację. Wie pozatem, że to przyszłe piękno istnieje w postaci dotykalnej i dźwięczącej jako dobro obecne. Silne organizacje, oparte na tych samych zasadach co wielkie przedsiębiorstwa handlowe i przemysłowe biorą w komis artystów i ich sztukę [1]).

Artyści umieli ze swej strony ocenić praktyczne korzyści płynące z tych dwóch potęg nowoczesnych jakiemi są: Związek i Syndykat. — «Więc już nie będzie więcej genjuszy umierających z głodu?» spyta ktoś. — Nie powinno już ich być przynajmniej; ale zawsze się znajdzie kilku dzikusów, kilku zacofańców, kilku samotników, nieodparcie przywiązanych do tak zwanych przez ich kolegów starych przesądów, tak jak żyją jeszcze ludzie, którzy mają instynktowny wstręt do telefonu. Chwała — mimo i wbrew wszystkiemu — tym nieszczęsnym bohaterom! Przyznajmy jednak, że oni napewno nie będą tak nieszczęśliwi jak ich mistrzowie i wzory minionego wieku. Prawda, że nie są w zgodzie z epoką, w której żyją: artysta — jak powiadają — powinien być z ducha swej epoki. Ale też nie jest prawdziwym artystą ten, kto nie jest równocześnie kamieniem sprzeciwu. Ten dzikus, zacofany, czy samotnik, zechce czy nie zechce, korzystać będzie mniej albo więcej z tych nowoczesnych warunków, przeciw którym tak protestuje jego subtelność, żądza niezależności czy duma. W każdym razie można się spodziewać, że czas jego próby i biedy zostanie dzięki nim znacznie skrócony. Propaganda i Syndykat dziś czy jutro przyjdą, wyciągnąć go z ciemnego kącika, bowiem ich mechanizm przemysłowy jedynie w tym wypadku ma rację bytu i nadzieję na powodzenie, gdy będzie odkrywać, rozgłaszać i sprzedawać tylko najlepsze produkty. W oszukiwaniu kogoś lub siebie nie mają żadnego interesu. A zatem, ponieważ żaden przejaw życia — w głębi swej niezmienny — nie trwa wiecznie, czyż propaganda i syndykaty nie mogłyby starać się o zastąpienie krytyki? One to na swój sposób, na sposób nowoczesny czynią to, czego oczekiwano dawniej od bezinteresownej krytyki, jasnowidzącej i odważnej.

---

[1]) Autor mówi tu o organizacji t. zw. marszandów, czyli kupców dzieł sztuki, którzy, szczególnie w okresie konjunktury powojennej we Francji, przeprowadzali transakcje kupna i sprzedaży obrazów na wielką skalę i zawierali z artystami kontrakty, w myśl których wypłacali artystom stałe gaże w zamian za umówioną ilość obrazów lub rzeźb w danym okresie czasu. Obecnie w dobie kryzysu, ruch ten, uległ znacznemu ograniczeniu, niemniej trwa nadal i stanowi dla wielu artystów poważne oparcie ich egzystencji.
Uw. Red.

„Artyści domagać się winni tych samych praw, co inni obywatele państwa".

Słowa powyższe wygłosił deputowany Louis Pierard na Międzynarodowym Kongresie Związków Zawodowych Artystów Plastyków, który odbył się w październiku b. r. w Brukseli.

Kongres ten zorganizowany został przez Związek Zawodowy Artystów Belgijskich i miał za cel zapoznanie się z sytuacją artystów i akcją pomocy dla nich w poszczególnych krajach Europy.

Wnosząc z obszernych sprawozdań jakie ukazały się w prasie zagranicznej, prace kongresu były bardzo intensywne. Referaty sprawozdawcze delegatów szeregu państw poruszyły i oświetliły interesujące dziś wszystkich artystów zagadnienia, które streścić się dadzą następująco: artyści wszystkich krajów stwierdzają konieczność stworzenia wspólnej organizacji zawodowej — oraz konieczność pomocy ze strony władz państwowych. «Jest to bardzo piękną zasadą, gdy się mówi, że państwo nie powinno zajmować się sztuką, to znaczy że nie powinno narzucać problemów estetycznych — mówił delegat Holandji— ale obowiązkiem państwa jest otoczyć artystów tą samą opieką, jaką otacza innych swoich pracowników». Słowa te podobnie jak słowa Louis Pierard wyrażały dobitnie jednomyślną opinję kongresu. Ze sprawozdań delegatów okazało się, że w większości krajów Europy, władze państwowe wzięły na siebie obowiązek celowej i stałej pomocy dla artystów. Ze szczególną uwagą wysłuchano sprawozdań delegata francuskiego i niemieckiego. Francja posiada osobny fundusz bezrobocia dla artystów, z którego korzystać mogą nawet cudzoziemcy [1]). Pomocy udziela się zarówno w naturze, jak i drogą zamówień. Pozatem akcją pomocy zajmuje się szereg instytucyj społecznych. Rząd francuski rozważa obecnie sprawę państwowych salonów wystawowych. Delegat niemiecki zreferował działalność Państwowej Izby Kultury i Sztuki, która jest instytucją użyteczności publicznej. Członkowie Izby opłacają wkładki i podlegają selekcji, dzięki czemu amatorowie i dyletanci wyłączeni są spod prawa wystawiania i sprzedawania swych prac. Reglamentacja taks i honorarjów chroni artystę od deprecjacji. Izba nie zaniedbuje żadnego wysiłku dla dostarczenia artystom zamówień. Z budżetów budowli publicznych przeznacza się 2% na prace artystyczne. Izba stworzyła w różnych okolicach kraju bezpłatne kolonje dla artystów.

Ze sprawozdań wynika, że w kongresie nie brali udziału delegaci Włoch i Rosji. Skądinąd jednak powszechnie wiadomo, jak wiele uwagi i funduszów przeznaczają tamtejsze władze na popieranie sztuki. Pomijając uwagi, jakie tutaj mogą się nasuwać, co do takich czy innych metod pojmowanie opieki państwa nad sztuką i troski o byt ekonomiczny artystów — jedno nie ulega wątpliwości: Rządy wszystkich wielkich państw europejskich doceniają w pełni — każdy na swój sposób — wagę sztuki w życiu narodu i rozwój sztuki ułatwiają i popierają najusilniej.

Jakże inaczej przedstawia się ta sprawa w Polsce! W Polsce w zakresie tym nie robi się nic, coby zasługiwało na uwagę. W każdym razie, nic o tem nie wiedzą artyści i ich organizacje zawodowe. Rok temu złożony został w Ministerstwie W, R. i O. P. memorjał Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków —i niewiadomo nic, aby bodaj część najbardziej pilnych postulatów została wzięta pod uwagę. Choćby wymienić dla przykładu sprawę ubezpieczeń społecznych (pomocy lekarskiej) i funduszu bezrobocia — do których ma prawo każdy pracujący obywatel — lub sprawę zniżek kolejowych, z których korzysta, jak wiadomo, większość obywateli państwa. (Mówi się tak wiele i często, że artyści nie znają Polski, jej pejzażu etc.). Polskę reprezentował na kongresie brukselskim, delegat warszawskiego «Bloku» p. Czesław Knothe. Związki Zawodowe P. A. P. nie mogły niestety wysłać w porę swego delegata, gdyż o kongresie tym nie zostały przez władze polskie na czas powiadomione. Co powiedział p. Knothe swym europejskim kolegom, o tem mówi relacja «Beaux-Arts« z dnia 11 listop. br. P. Knothe miał wedle tej relacji oświadczyć, że w Polsce podjęto w ostatnich latach dużo wielkich prac(?), i że sytuacja artysty jest u nas nie tak ciężka jak gdzieindziej(!) Wynika z tego, że w Polsce zrobiono więcej dla ulżenia sytuacji artystów, niż gdziekolwiek indziej w Europie, a więc we Francji, Niemczech, Włoszech, Belgji lub Rosji. Trudno się oprzeć pytaniu: W jakim celu stwarza się fałszywe sugestje wobec zagranicy, w jakim celu łudzi się siebie i drugich? Może usłyszymy jutro, że Polska przoduje w tym zakresie całej Europie. Przecież prawdą jest, prawdą smutną, że w Polsce sytuacja artysty jest gorszą niż w jakimkolwiek innym kulturalnym kraju Europy. Zamiast świecić efektem frazesu dla zaimponowania cudzoziemcom, czy nie lepiej byłoby zabrać się skromnie a rzetelnie do zorganizowania podstawowej akcji na rzecz sztuki i artystów, a od cudzoziemców nauczyć się co dobrego na tem polu gdzieindziej już dokonano.

[1]) Korzystają z niej również artyści polscy, o ile przebywają we Francji przez pół roku i biorą udział w wystawach. Artysta polski, powróciwszy do kraju, odczuwa z bolesną przykrością, brak w Polsce jakiejkolwiek podobnej pomocy.

„Trzeba stworzyć pole do pracy dla artystów, jak stwarza się je dla wszystkich innych bezrobotnych".

W artykule p. t. Rok 1935 w sztuce i wnioski (z dn. 1. I. 1936) referent artystyczny «Kurjera Porannego» p. Dr Mieczysław Sterling, omawiając w retrospektywnym rzucie oka życie artystyczne Warszawy oraz ważniejsze wystawy w 1935 r., pisze co następuje:

«Wystawy wniosły nową wiedzę do naszej kultury artystycznej, zaznajomiły publiczność i artystów ze sztuką, której nie znała, ale w twórczem życiu stolicy powstałoby niezbyt wiele, gdyby władze komunalne, państwowe czy kościelne nie zrozumiały, że ich obowiązkiem społecznym jest zwracanie się do dzisiejszej twórczości żywej i żądającej nieustannego poparcia tych władz, które rozporządzają funduszami nie «na zapomogi», ale na prace, konieczne, organicznie związane z bytem instytucyj.

Zdaje się, że żaden rok nie wykazał na tyle przekonywująco, co rok 1935, jak bardzo bliskie jest zagadnienie bezrobocia wśród najprostszych wyrobników zagadnieniu bezrobocia u artystów — plastyków. I tu i tam wkraczać musi państwo czy miasto. Ale ani tu, ani tam nie może i nie powinno występować w roli filantropa, ale wyłączne w roli zleceniodawcy. Państwo musi rozumieć siebie jako nowego mecenasa, który sztukę popiera, lecz popieranie to nie może mieć za cel zapomóg, tylko — wykonywanie prac, potrzebnych państwu, gminie, czy innym formom zrzeszeń, zdolnych do inicjowania prac artystycznych.

Sztuki plastyczne nie znoszą tutaj porównania z żadnym innym odłamem twórczości artystycznej. Przy organizacji życia artystów trzeba stworzyć pole pracy dla artystów, tak, jak stwarza się je dla bezrobotnych wszystkich innych odłamów pracy.

Ostatni rok, obfitujący w wielkie wystawy i wykazujący minimalne przejawy życia współczesnej sztuki, winien wzbudzić poważne zastanowienie wśród tych, w których rękach leżą możliwości zaradzenia złu — a do tych przedewszystkiem należy zaliczyć państwo, miasta, zarządy kościelne, wreszcie — wielkie przedsiębiorstwa przemysłowe, bankowe i t. p., które mogą i winny dawać zatrudnienie bezrobotnym artystom.

Same wystawy ich utrzymać nie mogą i nie mogą wpłynąć na utrzymanie przy życiu twórczości, tak organicznie z życiem związanej, jaką jest plastyka».



JEAN BELLEGAMBE (około 1480 — po 1533)

ŚRODKOWA CZĘŚĆ TRYPTYKU «ZŁOŻENIE DO GROBU» (Tempera na drzewie, 129 × 161)

JERZY WOLFF

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Artykułem tym rozpoczynamy przegląd cenniejszych dzieł sztuki, znajdujących się w polskich muzeach i kolekcjach — *Redakcja.*

Mamy w Warszawie piękne i wcale bogate, jak na polskie stosunki, muzeum, niestety pomieszczone zupełnie nieodpowiednio, tak mało znane, że zwiedza się je z wielkiem i wciąż rosnącem zdziwieniem i radością [1]).

[1]) Muzeum Narodowe ul. Podwale 15.

U progu już ogarnia nas atmosfera doskonałego malarstwa. Od Holendrów XVII wieku, wędrować możemy ku Flamandom wczesnego renesansu, Niemcom, Włochom, Francuzom i Hiszpanom, wędrówka w czasie i przestrzeni pełna wdzięku, tem milsza, że niespodziewana, że nikt w Warszawie mi jej nie doradzał, ani o niej nie mówił. Nie mówiono mi, że stolica nie jest wcale pustynią bezwodną, a miałem już wrażenie, że grozi nam śmierć z pragnienia. Sale są puste, nie chodzi tam prawie nikt, może względna odległość od centrum miasta i trudność dostępu



QUENTIN MATSYS (ok. 1465 † 1530) lub MARINUS VAN ROMERSWAEL (?) (ok. 1497 † ok. 1567): POBORCA PODATKÓW (Olej na drzewie, 82 × 56)

(malarstwo obce otwarte jest tylko w czwartki od godz. 11—15) są powodem takiej abstynencji. Wśród Holendrów są dwa Rembrandt'y zniszczone restauracjami, ale o bardzo pięknych nienaruszonych, wydaje się, partjach, jest mały pejzaż Van der Velde z czerwoną krową na pierwszym planie, gdzie cała reszta płótna szaro-zielonawa dograna jest do tej bronzowej plamy. Jest Van der Poel'a «Wnętrze rzeźni» z rozpłataną sztuką byka, która jest szczytowym punktem gamy, płócienko oparte na bardzo subtelnych różnicach walorowych od oświetlonych oknem centralnych partyj obrazu, aż do mroków pułapu i dalszych planów.

Van Goyen operujący po mistrzowsku szarościami, gdzie grają plamy szare, zbliżone do bronzu z temi, które graniczą z dyskretnym błękitem, pejzaż z wielkiem powietrznem niebem, bardzo piękny i bardzo reprezentatywny.

Jest Paulus Potter, jest Hondecoeter'a śliczny kogut z czerwonym grzebieniem, osadzonym wspaniale na atramentowo-niebieskiem tle dalszych planów, płótno malowane szeroko, tłuste i nasycone. Patrząc na tych Holendrów, myślą biegnie się do Chardin'a i do Courbet'a.

Są płótna Romeyn'a dekoracyjne i sztafażowe trochę, ale w bardzo szlachetnym stylu, Cornelisz Decker ma pejzaż z ładnie malowanemi drzewami, niebem i partjami muru, Pieter Claesz martwą naturę z różnicą materjałów z iście holenderskim smakiem oznaczoną.

Są pejzaże Ruysdael'a, Hobbemy i Toorenvliet'a kobieta oparta o beczkę z śliczną szklanką czerwonego wina i kartami do gry walającemi się po ziemi. Z tego jednego choćby płótna widać ile Holendrom zawdzięczał Chardin, ile moglibyśmy im zawdzięczać, gdybyśmy tam szukali tego co jest wieczne, więc zawsze aktualne, co jest istotne i wielkie w malarstwie.

Idźmy ku nim poto co nas łączy, a nie dzieli, sięgnijmy aż do utajonych dziedzin twórczości, pytajmy ich w jaki sposób komponowali płótno i dlaczego stworzyli malarstwo, bo to jedynie ważne. Oni nie dlatego są wielcy, że wyrabiali sprzączki, cegiełki, szklanki i talerze, ale właśnie dlatego, że nic nie «wyrabiali», że skąpani w malarstwie od dziecka, widzieli je wszędzie, że oni sztukę uczłowieczyli i zdemokratyzowali w najpiękniejszem znaczeniu tego wyrazu. Jeśli tak rozumnie szukać będziemy nie grozi nam passeizm.



BERNARDINO PINTURICCHIO (1454(?) † 1513): MADONNA
(Tempera na drzewie, 49,5 × 40)

Sąsiadują z Holendrami, Flamandowie z Matsys'em na czele. Ów «poborca podatków» (chyba niesłusznie przypisywany Romerswaelowi) mógłby wisieć obok owego sławnego Matsys'a z Louvre'u. Ci dwaj skąpcy rachujący pieniądze są tu przyczyną bardzo pięknych zestawień bronzów i czerwieni z bogatemi zieleniami strojów, arabeska wije się cudnie, drga życiem i zachwyca wielkim spokojem.

Jest także tryptyk ołtarzowy Bellegambe'a wdzięczny miękkością draperji i zdrową, mocną twardością jednocześnie, wspaniale powiązany kolorystycznie.

Wysoko, niestety w niedobrem świetle zawieszony mały obrazek o wyraźnym wpływie Van Eyck'a, Madonna okryta różowym bogato fałdowanym płaszczem z dwoma aniołkami w tle nad miastem ślicznie malowanem z ciemno-oliwkowemi plamami drzew i zimną białością domów. Jeden z aniołów ma jasne skrzydła i ciemne szaty, drugi skrzydełka ciemne, a sukienkę jasną. Nieznany autor wiedział, że malarstwo operuje kontrastami i podobieństwem, rzecz bardzo prosta i ogromnie skomplikowana zarazem, wiedział, że zaczyna się ono tam gdzie się zaczyna kolor i że kolor nie równa się zakolorowaniu.

Potem przechodzimy do Niemców; wśród nich królują pospołu Albrecht Dürer i Cranach starszy; pierwszy z nich ma portret mężczyzny pięknie i twardo rysowany jak na sztycharza przystało i malowany subtelnie, bo grafik był również malarzem, drugi ma kompozycję «Zaloty» bardzo ładną w kolorze, ślicznie w arabesce związaną, świetne lekarstwo dla tych, którzy chorobliwie nie lubią Cranach'a.

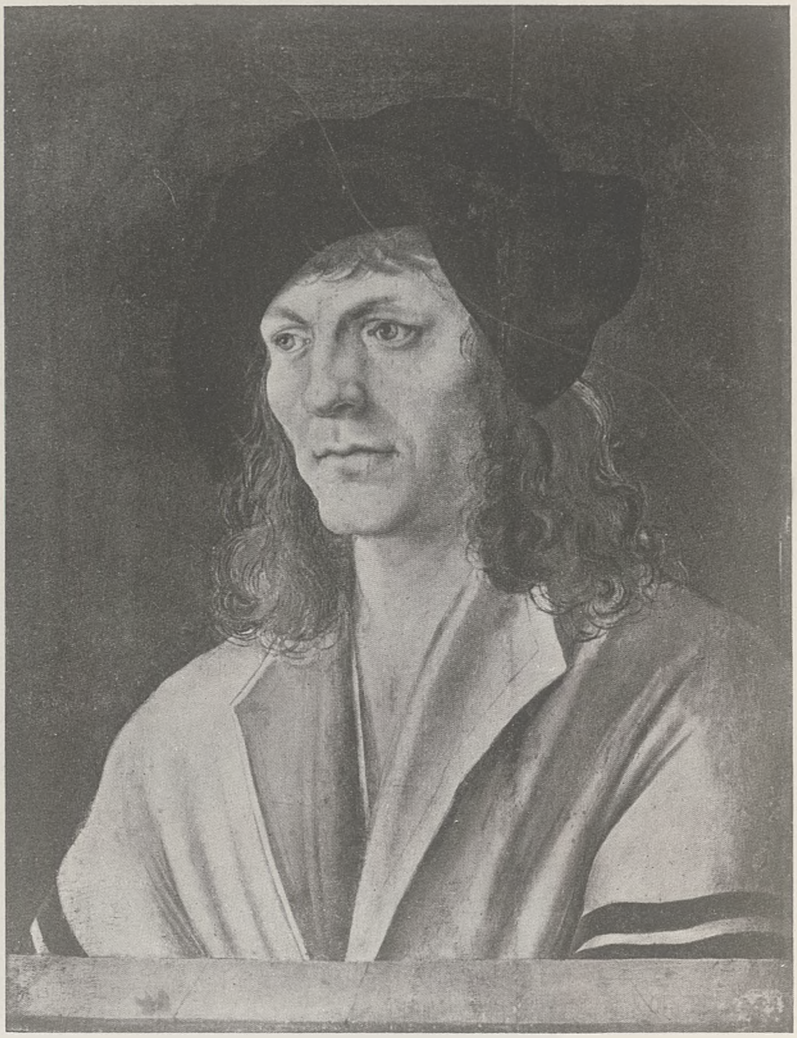
Z Niemcami także tutaj graniczą Francuzi, trochę jakby muzealny kopciuszek, mimo wielkich nazwisk Ingres'a i Gericault'a, zato Włosi, głównie wenecjanie XVIII wieku reprezentowani są bardzo ładnie dzięki małemu płócienku Guardi'ego, istnej perle muzeum. Są w tym obrazku prześliczne zestawienia barwne (żółcie i czerwienie strojów) jest światło, cienie lekkie i przejrzyste, mimo maleńkich rozmiarów, monumentalność wielkiej dekoracji.

Ambasadorem renesansu jest Pinturicchio ze swą Madonną pełną malarskiego czaru; chłodne plamy twarzy Madonny i ciała Jezusa grają z purpurą sukni i ciepłemi czerniami płaszcza, podbite zimną jasną niebieską plamą nieba.

Jest jeszcze Canaletto, Pannini i Canale'go śliczne pejzaże



LUKAS CRANACH (starszy, 1472 † 1553): ZALOTY
(Olej na drzewie, 73,2 × 46,8)



ALBRECHT DÜRER (1471 † 1528): PORTRET MĘŻCZYZNY
(Olej na drzewie 40,9 × 31,9)

z Wenecji. Corot zachwycałby się niemi; w swych włoskich podróżach musiał przyglądać się długo pejzażystom rokoka. Nie trzeba się bać wpływów, przeciwnie trzeba ich szukać, bo one w sztuce są jakby złotą nicią łączącą ludzi naszych czasów z tymi co w grotach Altamiry rysowali zwierzęta. Pokolenia przekazują sobie w ciągu tysiącleci tę wiecznie płonącą pochodnię i jest w tem bardzo wielkie piękno.

★

Mamy w skromnych naszych zbiorach publicznych szkołę dostępną dla wszystkich; dlaczego z niej tak mało korzystamy?

Muzea są szkołą, raczej powinny nią być, a nie składami przygodnie zebranych czy ofiarowanych eksponatów, szkołą malarstwa dla wszystkich nietylko dla malarzy, szkołą smaku.

Nie wolno zapominać o tem, że muzeum zwiedzają wycieczki szkolne, że dzieci trzeba uczyć patrzeć na malarstwo, że trzeba u nas uczyć patrzeć całe dorosłe społeczeństwo, że nie wolno zwiedzających karmić jakimś chaotycznym eklektyzmem, że trzeba widzowi podać materjał uporządkowany.

Zastrzeżenia te rodzą się jak grzyby po deszczu, z chwilą, gdy opuściwszy malarstwo obce, przejdziemy do działu polskiego, uderza nas tam w sposób nader przykry szereg płócien malarzy żyjących, których obecność nie jest usprawiedliwiona niczem, ale to absolutnie niczem.

Zestawiono tu Ślewińskiego, Wojtkiewicza, Boznańską i Pankiewicza z osobami najwidoczniej ustosunkowanemi, ale stojącemi poza malarstwem, a nie mogącymi powołać się jednocześnie na fakt zajmowania u nas miejsc tak obszernych jak Matejko, Siemiradzki czy Brandt.

Czy może mieć jakiekolwiek znaczenie pedagogiczne muzeum, gdzie do jednej torby wsadzono Aleksandra Gierymskiego i Tadeusza Stykę, gdzie ani jednem słówkiem nie wspomniano o przepaści jaka dzieli Władysława Podkowińskiego od Żukowskiego, gdzie zawieszono płótna wymagające jakichś literackich komentarzy. (Nie zmienia sytuacji fakt, że komentarz wypisano złotemi literami).

Nasze młodziutkie malarstwo dziewiętnastowieczne obfitowało w niespodziewane wzloty i dramatyczne upadki, więc trzeba wobec niego zająć wreszcie zdecydowane i odważne stanowisko, a właśnie muzeum jest najlepszym terenem dla takich poglądowych lekcyj.

Dlaczego nie wyjaśnić np. jaka jest różnica choćby między świetną «Rusałką» Gersona a jego nieznaczącą «Babcią»; życie najbardziej nawet utalentowanych naszych artystów było często poprostu błądzeniem po manowcach. Czemu nie pójść za niemi ze świadomością, której im nie stało, by zanalizować ich twórczość odpowiedniem zestawieniem płócien.

Względnie ubogi ilościowo, a jakościowo często bardzo bogaty materjał jaki daje muzeum jest dla artysty przyczyną kształcących rozmyślań, laik gubi się tam, trzeba mu dać do ręki busolę.

To jest sprawa, powiedzmy sobie wyraźnie, równie paląca jak sprawa gmachu w centrum miasta.

Omówienie działu malarstwa polskiego (z reprodukcjami) ukaże się w dalszych numerach naszego pisma. *(Uw. Red.)*.

ZE ZBIORÓW
DZIEŁ SZTUKI
DAWNEJ

MUZEUM
NARODOWEGO
W WARSZAWIE



REMBRANDT
HARMENSZ VAN RYN
(1606—1669)

PORTRET WŁASNY
(Olej na drzewie)
(64 × 47.2)



FRANCESCO
GUARDI
(1712 † 1793)

SCHODY PAŁACOWE
(Olej)
(32.8×25.8)

POWIĘKSZENIE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

W ostatnich czasach dzięki ofiarności prywatnej Muzeum Narodowe w Warszawie powiększyło swe zbiory o szereg cennych dzieł sztuki, które notujemy pokrótce dla uzupełnienia poprzedzającego artykułu.

Z daru W y d ż g i, który obejmuje kilkadziesiąt płócien najróżnorodniejszego pochodzenia (od Bacciarellego do Pankiewicza) zanotować należy: malutkie płócienko Renoir'a: pejzaż z Prowancji i nieco większe Bonnard'a: kąpiel na plaży morskiej. Ofiarodawca zastrzegł w testamencie wystawienie tego daru w całości, co Zarząd Muzeum interpretował w sensie wystawienia w jednym gmachu. Rodzina natomiast żąda osobnej sali, co natrafia na trudności, ze względu na ogromną chaotyczność zbiorów. Próbowano układów, które nie dały rezultatu, wobec czego płótna rozmieszczono w sali, która jest rodzajem magazynu, niedostępnego dla publiczności.

Wielka fundacja J a k ó b a P o t o c k i e g o zawierała również zbiory dzieł sztuki, zgromadzone w Paryżu. Niestety nie przedstawiają one większej wartości. Są to obrazy głównie holenderskie z XVII i XVIII wieku zupełnie trzeciorzędnej wartości — pozatem jest niezła kopja Holbeina z XVI w. Obrazy te pochodzą przeważnie z pałaców w Polsce, głównie z Helenowa. Pałace te obecnie znajdują się w stanie prawie zupełnego ogołocenia z dzieł sztuki. Natomiast nadzwyczaj cennym jest dar doktorostwa J a n a i O l g i P o p ł a w s k i c h, zawierający wartościową kolekcję 95 obrazów, głównie holenderskich, flamandzkich i włoskich. Reprezentowani są między innymi Tintoretto, Rubens, Ribera, Gerard Dawid, Jan Steen, Jan van Hemessen, Jan Fyt, P. Pombous. Kolekcja ta bardzo starannie dobrana (w przeciwieństwie do wielu innych) zwiększa prawie w dwójnasób ilość n a p r a w d ę d o b r y c h obrazów Muzeum Narodowego i zawiera według szkół: 38 Holendrów, 33 Flamandów, 9 Włochów, 5 Niemców, 3 Francuzów, 2 Hiszpanów, 3 obrazy staroniderlandzkie i 2 bliżej nieokreślone — wszystko doskonale zachowane. P. Emil Wierzbicki pisząc o tej kolekcji w «Kurjerze Porannym» z dnia 3. V. 1935, podkreśla, że kolekcja ta pod względem jakościowym stawia zbiory dzieł sztuki dawnej Muzeum warszawskiego na czoło wszystkich muzeów w Polsce — za wyjątkiem Muzeum Czartoryskich w Krakowie.



L. WYCZÓŁKOWSKI: PORTRET BABKI (1880, olej)

Muzeum Narodowe w Warszawie

Sprawa muzeów i zbiorów dzieł sztuki w Polsce *obchodzi żywo ogół plastyków i miłośników sztuki. Stan większości naszych muzeów, ich bezprogramowość artystyczna i chaotyczność zbiorów budzą daleko idące zastrzeżenia. Stąd muzea polskie nie są dostatecznie znane i odwiedzane. Szereg cennych dzieł sztuki uchodzi nieraz uwagi artystów jak i ogółu, nie mówiąc o tem, że — jak stwierdziliśmy — wiele najbardziej nieraz wartościowych dzieł sztuki nie jest wogóle wystawianych. Spoczywają one w magazynach. Widocznie, zarządy muzeów uważają je za niedość «popularne» i godne oglądania przez swoich i obcych.*

Redakcja «Głosu Plastyków» przystępuje do kolejnego przeglądu naszych zbiorów muzealnych, aby z jednej strony wydobyć i ukazać dzieła o istotnej wartości, z drugiej zaś zwrócić uwagę na zasadnicze częstokroć braki i niedomagania artystyczne.

Poruszenie tych spraw uważamy za rzecz konieczną szczególnie w chwili, kiedy buduje się nowe gmachy Muzeów Narodowych w Warszawie i w Krakowie oraz Muzeum Śląskiego w Katowicach i kiedy jakość i dobór przeznaczonych tam eksponatów na długi czas świadczyć będzie o kulturalnem obliczu naszego kraju.



PIOTR MICHAŁOWSKI: HUZARZY (olej)
Muzeum Narodowe w Krakowie

W 80-tą rocznicę zgonu Piotra Michałowskiego
(1800—1855)

W roku 1935 upływa 135 lat od daty urodzin — a 80 lat od roku śmierci Piotra Michałowskiego, jednego z największych malarzy polskich. Lat temu pięć w 75-lecie zgonu artysty urządził Krakowski Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków skromną wystawę rysunków i akwarel Michałowskiego w lokalu swym przy placu Św. Ducha.

W ubiegłym roku wystąpił Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie z wielką retrospektywną wystawą dzieł Michałowskiego, która była pierwszym wielkim — chociaż niepełnym pokazem jego twórczości. Kraków, którego Michałowski jest chwałą jako artysta i chlubą jako obywatel i patrjota, nie zdobył się do tej pory na wielką zbiorową wystawę artysty. — Pragnąc uczcić godnie rocznicę wielkiego malarza Związek Krakowski z inicjatywy redakcji Głosu Plastyków podjął starania u władz miejskich celem urządzenia wielkiej wystawy zbiorowej Michałowskiego w Muzeum Narodowem w Krakowie. Chodziło o możnośc wystawienia w całości wielkiej kolekcji dzieł Michałowskiego, ofiarowanej przez rodzinę artysty do zbiorów Muzeum, kolekcji, która w większości spoczywa w magazynach. Do obrazów tych zamierzał Związek dołączyć dzieła będące nadal w posiadaniu rodziny oraz osób prywatnych. Starania te nie spotkały się niestety z należytem zrozumieniem, nawet wówczas, gdy chodziło o zajęcie na ten cel jednej bodaj sali. Sali, w której zresztą bez trudności urządzono potem pokaz wielkich lecz niepoważnych w sensie artystycznym ilustracyj z rewji kawalerji na Błoniach...

Działo się to w Krakowie, w 80-letnią rocznicę zgonu Piotra Michałowskiego, w mieście rodzinnem artysty, w mieście dla którego Michałowski jako malarz, jako działacz społeczny i sprawujący najwyższy urząd obywatel położył niespożyte zasługi.

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
(1854—1918)
NOTATKA BIOGRAFICZNA[1])

W roku 1934 przypadała 80-letnia rocznica urodzin Władysława Ślewińskiego. Rocznica ta, jak wiele innych dotyczących polskich artystów plastyków przeszła u nas bez żadnego echa. Nie urządzono wystawy zbiorowej — nie było żadnych wzmianek w prasie. Redakcja Głosu Plastyków mając dzisiaj dopiero możność publikacji artykułów poświęconych Ślewińskiemu oddaje na tej drodze cześć Jego pamięci.

Władysław Ślewiński jest postacią niezwykłą zarówno jako artysta jak i człowiek. Nie przeszedł on normalnej drogi wykształcenia artystycznego, malarstwu poświęcił się po życiu pełnem romantycznych przygód — dopiero w 34 roku życia. (Urodził się w r. 1854 w Białyninie nad Pilicą). Szkołą dla Ślewińskiego był Paryż ze swemi muzeami i atmosferą artystyczną. Do Paryża przybył Ślewiński w r. 1888, w czasie, kiedy wśród młodzieży artystycznej budziła się reakcja przeciw impresjonizmowi, a wzrastać zaczynał wpływ sztuki Cézanne'a, Van Gogh'a, a przedewszystkiem Gauguin'a. Ślewiński zetknął się bliżej ze światem artystycznym Paryża w małej mleczarni przy rue de la Grande Chaumière, gdzie schodzili się malarze, rzeźbiarze i literaci, tocząc namiętne dysputy o sztuce. Między innemi bywali tam Wyspiański, Chełmoński, Przybyszewski i Strindberg. Gauguin cieszył się w tym czasie wielkim autorytetem u młodych. Dochodził podówczas do czterdziestki (był o 6 lat starszy od Ślewińskiego) i romantyzm jego życia, jego niezależność charakteru czyniły z niego postać niemal legendarną. Podczas całych godzin dysput, trzymał przyjaciół pod urokiem swej rozmowy przeplatanej sypaniem paradoksów i perorów. Biła z tego człowieka o profilu Indjanina, a pochodzącego, jak mówiono, z rodu Borgji d'Aragon — namiętność do prostoty, jasności i logiki. Gdzież to nie zaprowadziła go miłość do sztuki? Czy nie poświęcił dla niej wszystkiego — żony, dzieci, dobrobytu, poważania i zabezpieczonego życia, aby w całości oddać się malarstwu! Żeglował po wszystkich oceanach, duch tak niespokojny, że ledwie wrócił z Antyll już marzył o tem, jakby znowu pojechać na którąś z wysp Oceanji.

Dziwny to z niego człowiek — mówi o Gauguin'ie Sérusier w swych wspomnieniach z roku 1888. Nauki, które wtedy głosił, były rewelacją dla otaczających go artystów:

— «Jak pan widzi, to drzewo?» — pytał Gauguin Sérusier'a — «prawda, jest całkiem zielone». Kładź pan więc zieleń, najpiękniejszą zieleń, jaką ma pan na palecie. A ten cień — a raczej ten odcień niebieski — niech się pan nie boi namalować go na niebiesko, jak się tylko da najsilniej».

Ślewiński poznaje Gauguin'a około 1890 roku i przyjaźni się z nim przez kilka lat. O stosunkach łączących obu artystów brak nam niestety bliższych wiadomości. Jest to wdzięczne zadanie, którego corychlej podjąć się winni nasi historycy sztuki. Mimo szeregu różnic, jest sporo podobieństw w życiu obu artystów. Ślewiński zanim oddał się sztuce był człowiekiem zamożnym, posiadał wielki majątek (Pilaszkowice). Gauguin do czasu, kiedy zdecydował się poświęcić w zupełności malarstwu (a miał wówczas lat 32), był zdolnym i cenionym bankierem, zarabiającym na transakcjach giełdowych do 40.000 fr. rocznie. Obaj nie kończyli nigdy żadnej Akademji — Gauguin kształcił się, obcując z Pissarrem, Ślewiński, słuchając nauk Gauguin'a. Obaj byli wrogami sztuki oficjalno-akademickiej — a entazjustami sztuki niezależnej, nowych dróg i poszukiwań plastycznych. Namiętność swą do sztuki płacili nędzą i poniewierką — obaj żyli i zmarli na tułaczce zdala od ziemi ojczystej i tworzyli wśród powszechnego niezrozumienia i nieuznawania ich sztuki.

Lata od 1890 do 1904 spędza Ślewiński w Pouldu i w Pont-Aven w Bretanji, gdzie istniała słynna kolonja malarska przyjaciół Gauguin'a. Tęsknota za Polską zmusza artystę do powrotu. W 1905 odsiedla się w Krakowie, który podoba mu się bardzo. W 1906 roku przebywa Ślewiński w Poroninie i przyjaźni się z Kasprowiczem, Witkiewiczem, Staffem, Porębowiczem i Wyczółkowskim. W tym czasie zaproszony zostaje na profesora nowo utworzonej Szkoły Sztuk Piękn. w Warszawie, ale «belferka», jak mówił, nie przypada mu do gustu i zrażony nietaktami i obojętnością dla swej sztuki, wyjeżdża zgorzkniały i z niechęcony spowrotem do Paryża (1910), aby już nie powrócić więcej.

Rok 1914 zastał Ślewińskiego w Doëlan w Bretanji. Ma lat 60, jest skołatany i zmęczony, kiedy go odwiedza ś. p. Tadeusz Makowski. Wkrótce gwałtownie zapada na zdrowiu, leczy się w jednym ze szpitali pod Paryżem. Dnia 24 marca 1918 roku umiera. Pochowany został 27 marca na cmentarzu podparyskim w Bagneux.

Tegoż roku urządza Antoni Potocki pośmiertną wystawę artysty w jednej z sal Pavillon de Marsan w Paryżu.

Ślewiński wystawiał stosunkowo mało. Miał w sobie cichą dumę i godność osobistą — jak pisze Czyżewski, która nie pozwalała mu narzucać się. W Paryżu wystawiał od 1896 w Salonie Niezależnych i w Salonie Jesiennym — w latach 1897, 1898 i 1914 miał wystawy w galerjach prywatnych w Paryżu. W Polsce wystawiał od 1896 r. we Lwowie, Krakowie i w Warszawie. W 1908 miał zbiorową wystawę w Salonie warszawskim Krywulta. W 1910 roku wystawiał w Zachęcie i w Krakowie w «Świetlicy». Brał również udział w wystawach «Sztuki» w latach 1908, 1909 i 1913. Czyżewski podaje spis ważniejszych obrazów Ślewińskiego, obejmujący 265 pozycyj. 117 dzieł artysty znajduje się zagranicą. z czego większość w Paryżu. Te ostatnie były w posiadaniu żony artysty, a po jej śmierci przeszły podobno do rąk jej siostry, przebywającej również w Paryżu. Niewiadomo co się stało z kolekcją obrazów Ślewińskiego, który posiadał prace Van Gogh'a, Gauguin'a i paru impresjonistów francuskich — tak samo niewiadomo, w czyich rękach znajduje się autoportret Gauguin'a, ofiarowany Ślewińskiemu z dedykacją: *au grand artiste.*

Pominięcie twórczości Ślewińskiego na zeszłorocznej wystawie paryskiej dzieł Gauguin'a i jego przyjaciół jest bolesnym przykładem niedomagań naszej propagandy, a w szczególności tych czynników, które z urzędu zajmują się szerzeniem sztuki polskiej wśród obcych. Była to najlepsza — a może jedyna na przestrzeni szeregu lat okazja, ukazania Francuzom nieznanego biografom Gauguin'a, przyjaciela wielkiego artysty z Tahiti, jednego może z najlepszych malarzy spośród jego przyjaciół. Ta niepowetowana szkoda jest dowodem, że Ślewińskiemu, podobnie jak innym dobrym malarzom polskim, wciąż dzieje się krzywda. Nieuznawani za życia, niedoceniani są po śmierci. Tego rodzaju stan rzeczy jest objawem lekceważenia dobrej tradycji sztuki polskiej i pomniejszaniem jej istotnego dorobku plastycznego.

K. M.

[1] Dane biograficzne zaczerpnięto częściowo z doskonałej monografji Ślewińskiego, napisanej przez Tytusa Czyżewskiego (Monografje artystyczne Tom XV. Gebethner i Wolff. 1928).



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI PORTRET WŁASNY

WŁASNOŚĆ PAŃSTWOWYCH ZBIORÓW SZTUKI W WARSZAWIE

Plansza z Albumu Wydawnictwa J. Mortkowicza w Warszawie p. t. Polskie Malarstwo Nowoczesne.

TYTUS CZYŻEWSKI

KILKA SŁÓW O WŁADYSŁAWIE ŚLEWIŃSKIM

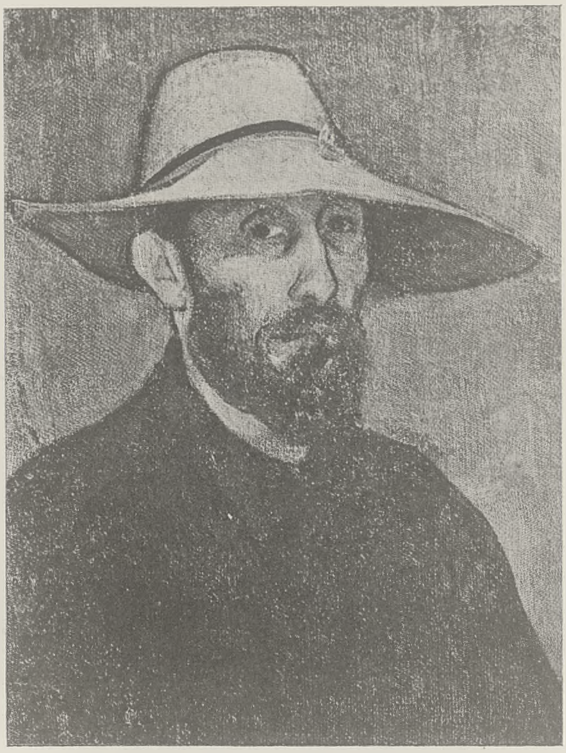
Wiele lat minęło od tego czasu, gdy Władysław Ślewiński zakończył życie w Paryżu.

Malarz nie uznawany, dziś prawie zapomniany — swoje męczeństwo malarza polskiego znosił z rezygnacją i dumą.

Nikt może, tak jak Władysław Ślewiński z malarzy polskich, nie okazał się owym księciem niezłomnym, który został wiernym swoim zasadom i swojej samotmości.

Pamiętam na kilka lat przed wojną — wystawę zbiorową Ślewińskiego w «Świetlicy» w krakowskim Pałacu Sztuki, na Szczepańskim Placu.

Owa świetlica, która już gościła tylu twórców, od wystaw członków impresjonistycznej sztuki Wyspiańskiego i «symbolów» Jacka Malczewskiego— do Madonn Stachiewicza — stała się wreszcie parotygodniowem asylum dla płócien Ślewińskiego.



WŁ. ŚLEWIŃSKI: PORTRET WŁASNY (olej)

Ślewiński był wówczas poza nawiasem sztuki polskiej; wprawdzie poczciwa krakowska «Sztuka» miłościwie dała mu mały garnuszek ambrozji, mały czek do banku sławy narodowej, ale wszystko to było tak małe, tak znikome. Jałmużna ta nie uczyniła Ślewińskiego ani «sławnym», ani «naszym znakomitym«, pozostał nadal nieznanym. Ale to już było jego «winą». Bo nie malował ani parometrowo-wstęgowych witrażów, ani «sfinksów», ani rebusów, ani wreszcie sielanek ni «bitew» z całymi garnkami kraplaku i cynobru. Ślewiński z rasy, z inteligencji i wykształcenia artystycznego daleki był od tej symbolicznej komedji lub pompatycznego pyszałkowstwa ówczesnych malarzy polskich.

Nie studjował ani w Monachjum ani w Petersburgu, a tam w Paryżu (jakby powiedział ktoś złośliwie: w kawiarniach paryskich) nauczono go uznawać skromne martwe natury, szary corotowski pejzaż lub postać ludzką, skromną, nie bombastyczną.

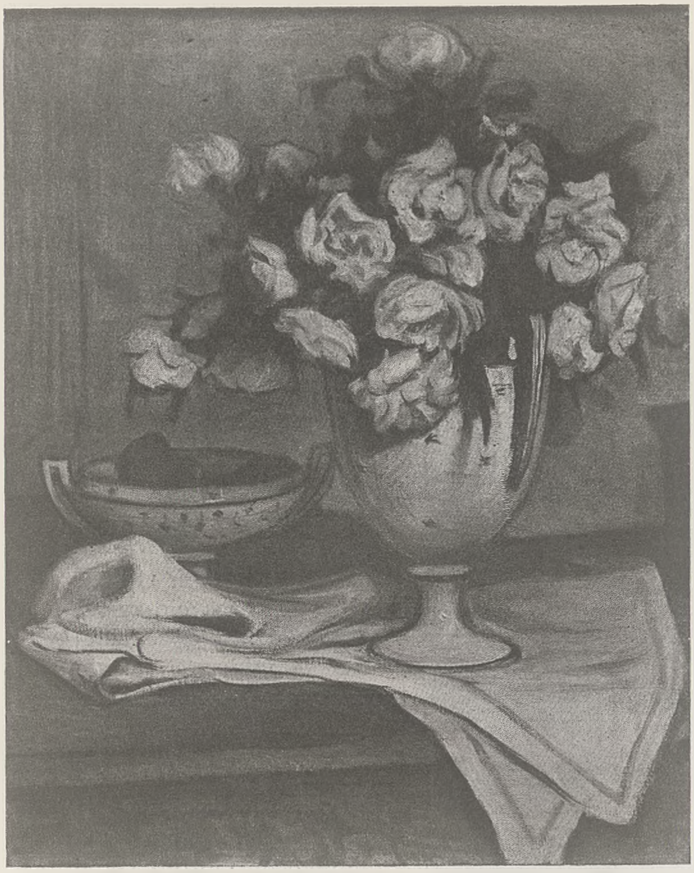
Ślewiński po długim pobycie we Francji wrócił do kraju w nadziei, że znajdzie tutaj zrozumienie i zapotrzebowania swej sztuki.

Omylił się. Któż bowiem mógł wówczas zwrócić uwagę na owego starszego pana, onieśmielonego wielkością warszawskich i krakowskich malarzy, ich dziełami, gdzie w całym majestacie siedzieli na tronach królowie i książęta ze stałymi berłami i koronami i wszyscy święci pańscy, w otoczeniu tęczowych chórów anielskich. Wobec tej przepysznej «sztuki stosowanej», która wyglądała z każdego zakątka Krakowa (aż do kawiarni Michalika włącznie) — wobec profesorów i rektorów, tylu tytułów i orderów. Wiadomo bowiem, jak wówczas utytułowani byli nasi malarze, a nawet cesarska petersburska akademja wystawiała dyplomy z pieczęciami, że pan ten a ten przeszedł aż pięć lat studjów wszelkich mądrości sztuki. I gdzież z takiem bogactwem honorów i dekoracyj mierzyć się mógł skromny malarz, Władysław Ślewiński, prawie że dyletant, który nie skończył żadnej akademji i którego jedynym może wówczas dla snobów atutem było to, że znał się z Gauguinem. I to z tym Gauguinem, który wówczas cieszył się zaledwie sławą o dość małej wartości — jakiegoś «rewolucjonisty» i «krzykacza kawiarnianego».

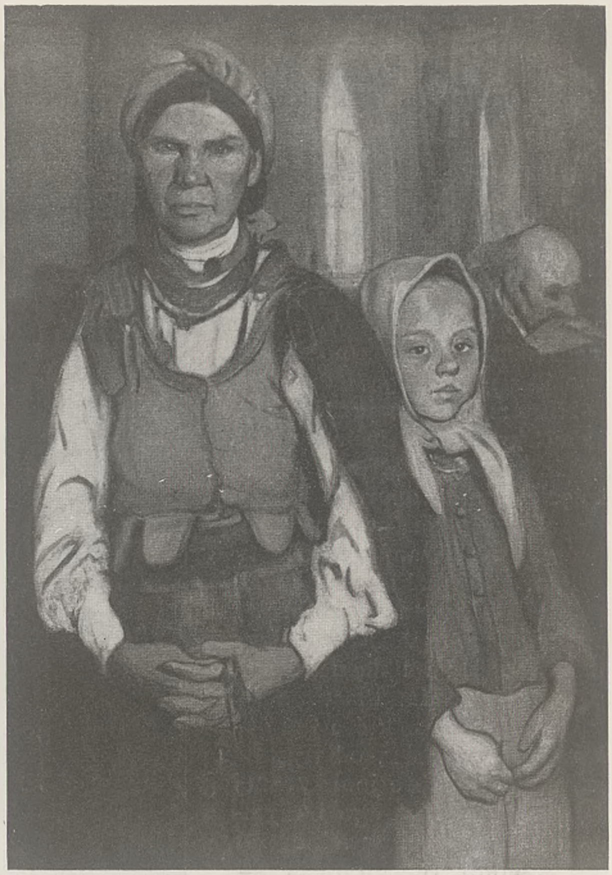
Ślewiński «zapadł» na długie lata w Paryżu, zaszył się w tłum paryski, w szarego klienta kawiarnianego. Porobił znajomości. Oprócz Gauguina, poznał Strindberga i całą plejadę malarzy, którzy malowali z Gauguinem w rybackich wioskach w Bretanji. Tam to w tych rybackich portach, bretońskich dusznych oberżach, a także paryskich kawiarenkach, poznał Ślewiński arkana sztuki malarskiej. Nauczył się przedewszystkiem skromności, która tak cechuje jego malarstwo, tej skromności środków i efektów, która na wzór wielkiego francuskiego malarstwa, nie pozwalała mu na efekciarstwo i bryzganie zablagowanymi kolorami.

Sztuka francuska, a przedewszystkiem malarstwo, przeżywało wtedy przełom epoki. Po fazie impresjonistycznej, która wprawdzie u publiczności i laików była wtedy w pełni uznania — u malarzy jednak stała się ona już nudna i męcząca.

Wszelkie malarskie umysły, energiczne i samodzielne poczęły się wyłamywać spod wpływu impresjonistów. Pozostawało im albo zwrócić się ku pseudo-klasycznemu pompieryzmowi paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych lub szukać w wolnej sztuce wyjścia poza impresjonizm. Dokonali tego trzej malarze: Cézanne, Van Gogh i Gauguin. Cézanne od impresjonizmu studjowanego naspółkę ze starym Pissarro zwrócił się w swych poszukiwaniach ku konstrukcji powierzchni obrazu, lekceważonej dotąd przez impresjonistów. Van Gogh swą obłąkańczą wizją doszedł w kolorze i dekoracyjności do rezultatów dotąd nie osiągniętych. Gauguin studjował płaszczyznę obrazu, podobnie jak Cézanne, lecz doszedł do rezultatów wręcz przeciwnych. Podczas gdy Cézanne grupując na obrazie płaszczyzny daje im znaczenie perspektywiczne, a zarazem znaczenie konstrukcyjne i kompozycyjne, stwarzając tem nową konstrukcję obrazu, Gauguin tworzy na obrazie jedną, niczem nie naruszoną płaszczyznę barwną, która będąc silnie spojoną cało-



WŁ. ŚLEWIŃSKI: ZWIĘDŁE RÓŻE (olej)
Muz. Narod. w Warszawie. Dar ś. p. Aliny i Jakóba Glassow.



WŁ. ŚLEWIŃSKI: W KOŚCIELE (olej) 1905
Klisza: Gebethner i Wolff

ścią, składała się jednak z mnóstwa kolorowych płaszczyzn, które żyły autonomicznie i indywidualnie ale w swej sile nie psuły jedności powierzchni obrazu, przeciwnie wzbogacały ją i spajały.

Gauguin w swych poszukiwaniach stworzył niejako sposób wyszukiwania nowych walorów bez niszczenia silnie spojonej kolorystycznie płaszczyzny. Dlatego jego płótna robią tak silne wrażenie kolorystyczne nietylko jako szlachetna dekoratywność (którą tak cenili malarze szkoły weneckiej), ale także jako silne uderzenie w uczucie widza, nasyconemi kolorem płaszczyznami barwnemi. Dlatego płótna Gauguina robią zawsze (szcze-



WŁ. ŚLEWIŃSKI: MARTWA NATURA (olej) 1908

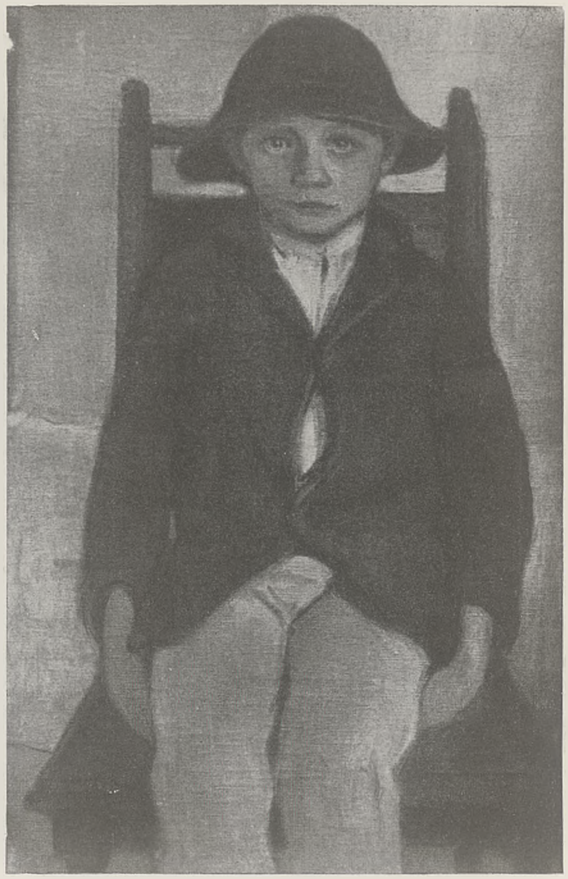


WŁ. ŚLEWIŃSKI: RÓŻE I RUMIANKI (olej) 1908

Klisze: Gebethner i Wolff



WŁ. ŚLEWIŃSKI: STUDJUM GŁOWY (olej) 1905
Klisza: Gebethner i Wolff



WŁ. ŚLEWIŃSKI: MAŁY GÓRAL (olej) 1907
Muzeum Narodowe w Warszawie
Klisza: Gebethner i Wolff

gólniej płótna większych rozmiarów) tak silne i niesamowite wrażenie. Ślewiński mimo dużego wpływu Gauguina nie poszedł całkowicie jego drogą. Znalazł swoją własną i to jest właśnie jego wielką wartością.

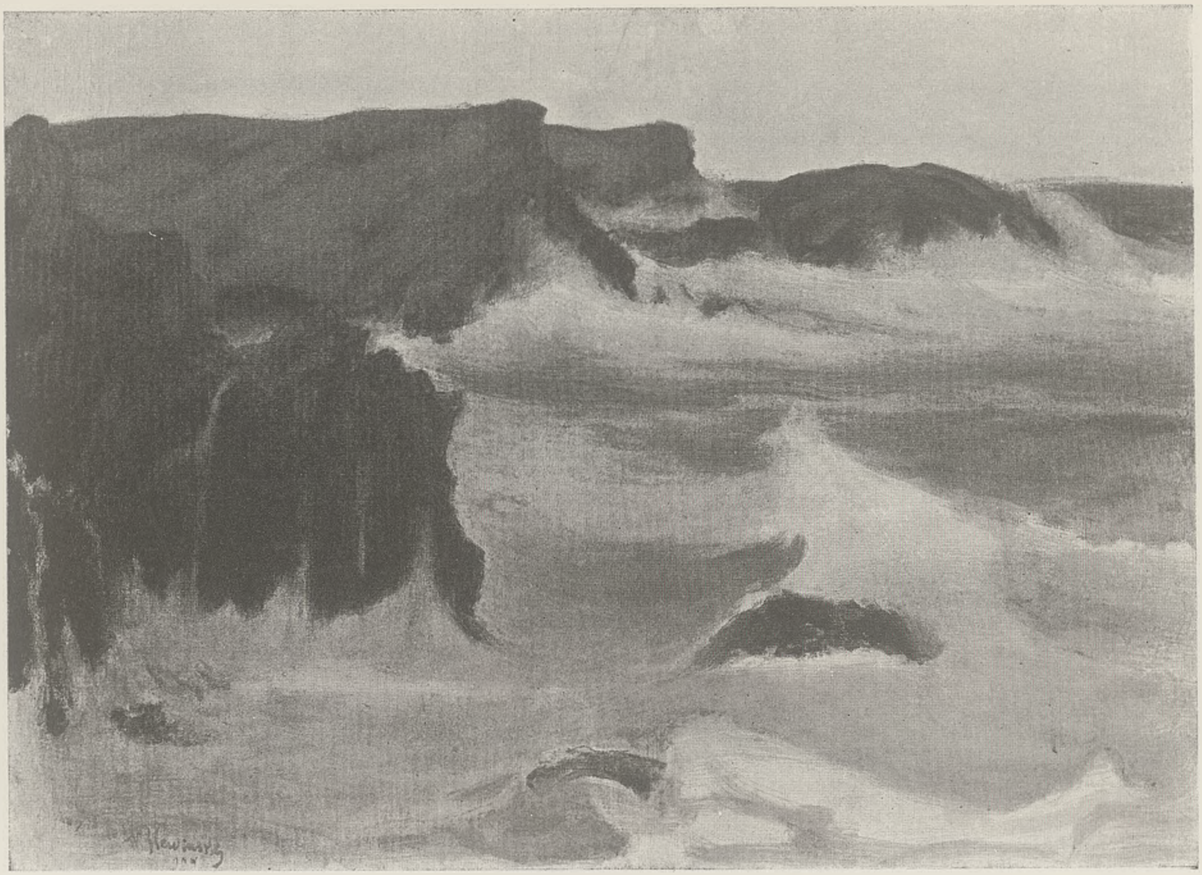
Ślewiński jako mistyk i «Słowianin» był umysłem i temperamentem różnym od Gauguin'a. Ślewiński miał z gruntu inną wizję plastyczną niż Gauguin. Podczas gdy Gauguin był temperamentem malarskim na wskróś dekoracyjnym, Ślewiński widzi kolor i formę skondensowane, otoczone atmosferą światła i powietrza na podobieństwo mistrzów holenderskich. Toteż Ślewiński mimo dużego wpływu Gauguin'a buduje obraz zupełnie inaczej niż Gauguin i jego uczniowie. Owe pokrewieństwa Ślewińskiego ze sztuką Chardina i mistrzów holenderskich podkreśliłem już w mej monografji o Ślewińskim. Uderzyło mnie już dawno to, że Ślewiński widział zawsze «przedmiot» jako rzecz «samą w sobie», bez względu na jego dekoracyjne znaczenie i nie licząc się z powierzchnią obrazu. Uderza to szczególniej w jego martwych naturach, gdzie światło jako istotna wartość plastyczna jest związane silnie z malowanym przedmiotem i gra w obrazie Ślewińskiego zasadniczą rolę.

Ten odwrót od dekoracyjności płótna i nawrót ku obrazowi, gdzie przedmiot jest istotą najważniejszą, owianą światłem i temsamem wydzielającą światło, jest charaterystyczny dla sztuki Ślewińskiego.

Artysta ten nie mógł u nas w kraju znaleźć uznania. A we Francji nie gonił za reklamą, Po nieudałych występach profesorskich w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie szykanowano go jako malarza i profesora, po całym kopiastym wozie nietaktów jakie mu czyniono w Warszawie, Ślewiński poprostu uciekł z tego tak szanującego się wówczas miasta i zniknął na długo w skałach bretońskiego wybrzeża,

I dziś z trudnością można wytłumaczyć niektórym naszym znawcom wielkość Ślewińskiego. Gdy niedawno temu urządzono w Paryżu wystawę zbiorową dzieł Gauguin'a i jego uczniów, nikomu u nas nie przyszło na myśl wysłać tam obrazy Ślewińskiego. Nikt niestety u nas nie mógł sobie przypomnieć, że istnieją przecież dzieła tego malarza, które wcale nie ustępują w swem znaczeniu i ważności niektórym najlepszym pracom «gauguinistów». A przecież pokazujemy za granicą tyle dzieł naszych rodzimych — rozhukanych batalistów i tyle krzykliwych nalepianek à la mode naszej sztuki ludowej, że znalazłoby się miejsce, czas i trochę pieniędzy na pokazanie tych, którzy jako malarze są u nas najlepsi i najprawdziwsi.

OD REDAKCJI: Pismo nasze zwraca się z prośbą do wszystkich, którzy posiadają bliższy materjał biograficzny dotyczący Władysława Ślewińskiego, jak listy, wspomnienia, fotografje artysty — oraz rysunki lub fotografje jego dzieł — aby zechcieli udzielić redakcji «Głosu Plastyków» odnośnych informacyj, względnie użyczyć ich redakcji. Prosimy również o bliższe wiadomości o dziełach Władysława Ślewińskiego, które znajdują się obecnie w Paryżu — jak i o obrazach malarzy francuskich, które wchodziły w skład kolekcji prywatnej artysty — a w szczególności chodzi nam o rysunki Van Gogh'a, obrazy Gauguin'a i jego portret własny dedykowany Ślewińskiemu.



Fot. St. Mucha

WŁ. ŚLEWIŃSKI: FALE (olej)
Muzeum Narodowe w Krakowie



WŁ. ŚLEWIŃSKI: MORZE W POULDU (olej) 1900
Datowany pod podpisem: Poronin 909. Zbiory Państwowe Sztuki w Warszawie



Fot. St. Mucha

WŁ. ŚLEWIŃSKI: CZESZĄCA SIĘ KOBIETA (olej)
Muzeum Narodowe w Krakowie

ANTONI POTOCKI

WSPOMNIENIE O WŁADYSŁAWIE ŚLEWIŃSKIM

Wśród kilku akacyj i platanów rodzaj oficynki, czy domku ogrodniczego z szeroko oszkloną ścianą od północy — niespodzianka za wysokiemi murami kamienicy przy ulicy Notre Dame des Champs — taką miał wówczas pracownię Ślewiński. W momencie kiedym po raz pierwszy przestąpił jej próg, stało tu na sztalugach spore płótno portretowego formatu: akt kobiety przed lustrem, czeszącej wspaniałą falę rudo-blond włosów. Padało na to charakterystyczne ogrodowe lekko zielonawe światło. Syrena w akwarjum.

Był to moment tytanicznego panowania linji w sztuce (1904). Moment linji wyrażał się w witrażach, w meblach Charpentier'a, w klejnotach Lalique'a. Linja musiała być falista, wiła się przez płótno, wykreślała arabeskę płaskich wisiorów, w charakterze pnączów dekorowała pół-przeźroczyste galerje i wreszcie w secesyjnym floresie «zdobiła» okropne wejścia do budującej się metropoliteny!..

Łagodne owale, ruch kwietnej łodygi, arabeska fali, półksiężyce à la Boticelli nad czołami kobiet, ruch płomieni à la Loie Fuller (przyp. red, Loie Fuller pierwsza wprowadziła taniec z barwnemi welonami, które przy odpowiedniem oświetleniu imitowały płomienie. Była ona dla ówczesnego Paryża prawdziwą sensacją), «lubieżne przegięcia» poetów — wszystko to falowało. Falowała w malarstwie forma i ta płynność była jednak wyrazem drgnięcia form konwencjonalnych, wstępem do analizy kształtu, którą podjęły te lata. Przytem mocne jakby taśmą obwiedzione kontury zapowiadały koniec prószącego kapuśniaczkiem impresjonizmu, łaknienie konstrukcji.

Akt miedzianowłosej syreny stał w pracowni Ślewińskiego miesiącami. Ślewiński zmieniał, szukał linji w fali włosów. O linji mówiliśmy często, a już niewyczerpanym był ten temat, gdy się przeglądało liczne szkice Ślewińskiego z Bretanji. Tu morze i brzeg — to prawie wyłącznie linja opozycji skał i linji fal. W Pouldu, na Belle-Isle, Doëlan, Ślewiński już zupełnie pewny swej palety, szuka bezustannie arabeski, konturu, obrąbienia, linji zasięgu fali i podkreśla ją opozycją łamanego konturu skał. Jest tutaj cień cienia, t. zw. stylizacji, t. j. jakby układania w fałdy potężnej formy fali. To znakomicie wyczuł Tytus Czyżewski, gdy mówi, że ma się często wrażenie charakterystycznego materjału «zakrzepłego wosku». Tak jest, ten zagłodzony, jakby gubiący ostrość krawędzi charakter wylewisk woskowych przeważa w materjale plamy Ślewińskiego. Jest to pogranicze stylizacji i realizmu, układanie formy, czasami nawet układ z formą t. zw. przedmiotu ale już początek analizy przez to samo. Ślewiński miał głęboki sentyment artystyczny, wielką potrzebę harmonji — i dlatego może w momencie, gdy malar-

stwo pasowało się coraz niecierpliwiej o własne prawo widzenia i wyrazu, nie poszedł aż do kresu rewolucyjnych prób analizy, deformacji, łamania kanonów jak Gauguin lub Van Gogh, lecz wolał rozwiązanie łagodne, pogodne, nie krańcowe.

Ale tkwił całą duszą w doskonałem środowisku — całą duszą jednoczył się z tymi przodownikami.

Ileż to razy, gdyśmy na imperjałach omnibusów przejeżdżali Paryż od Montparnasse'u do Montmartre'u, rozbrzmiewały nasze rozgłośne rozmowy o nowej sztuce! Ślewiński gramolił się na górkę pykając z fajki, której nie wypuszczał, z gołą głową, ubrany w ciemnofioletowy sweter i w bretońsko robociarskie bufiaste portasy, barwy zgniłych liści. Koścista mazurska twarz, okolona rudawą brodą, uderzała charakterem — od biedy mógł ujść za bretońskiego rybaka.

Bił od niego niezrównany entuzjazm człowieka, który w dojrzałym wieku zerwał wszelkie pęta konwenansu dla zupełnego oddania się sztuce. Pisałem wówczas o Salonie Niezależnych, gdzie wystawiał, mówiąc, że ci Niezależni to zwłaszcza nieprzekupni. To stosowało się w pierwszym rzędzie do Ślewińskiego. Entuzjazm jego dla Gauguin'a i Van Gogh'a nie miał granic. Pierwszego nazywał nieraz swoim «mentorem». Wydając pierwszy numer «Sztuki» korzystałem wiele z jego znajomości przedmiotu. Wielką mu przyjemność sprawił ten numer, gdzie obok tahityjskich obrazów Gauguin'a dałem reprodukcję kilku obrazów Ślewińskiego: Portret artysty, Ferma w Hiszpanji i jedna z «fal». Streszczają one najmocniejszy może w tych czasach rozmach Ślewińskiego. Rozmach ten szedł od znienawidzonego realizmu (impresjonizm uważał Ślewiński za jego odmianę) w kierunku układu wielkich płaszczyzn. Kompozycja stawała się tu nie tapicerstwem wobec natury, lecz samoistnem poszukiwaniem harmonji plam na płótnie. Nigdy jednak Ślewiński nie odważył się na eksperyment formy anti-greckiej, jak tego żądał Gauguin, jak coś z tego miał w swych wizjach Wyspiański. Ślewiński był zanadto wżyty w świat apollińskich kształtów, był poniekąd konformistą harmonji przez tradycję grecką przekazanej. Gauguin rwał się do układu ciała, pejzażu, konstrukcji z elementów i proporcyj zgoła innych.

Od Ślewińskiego brałem również rysunki Van Gogh'a, które reprodukowałem w dalszych numerach «Sztuki». Jeśli Gauguin był dla Ślewińskiego bohaterem i wodzem w sztuce, to Van Gogh był rodzajem jej świętego. Mówił o nim z tkliwością, prawie z rozrzewnieniem i długo przechowywał parę szkiców, które miał od Van Gogh'a. Cudownie l o g i c z n a l i n j a w kompozycjach Van Gogh'a oderwała jego świat od impresjonistycznej kaszki na płótnach. Te wijące, wężowe, przemocne kontury drzew, obłoków, osób, były na płótnach Van Gogh'a urąganiem, wyzwaniem rzuconem malarstwu, zatracającemu się w «podpatrywaniu natury». Ślewiński linji nie wichrzył, konturów nie wyłamywał, owszem, przeciwnie, łagodził je i harmonizował — ale ich obecnością podkreślał kompozycję.

Ile razy mogłem na rozmaitych poziomach i w różnych pismach («Tygodnik Ilustrowany», «Sztuka» (paryska), «Sztuki Piękne») zabierałem głos o Ślewińskim. Danem mi było również w roku jego śmierci uczcić ukochaną i czystą pamięć artysty wystawą pośmiertną, na którą przeznaczyłem jeden z salonów w Pavillon de Marsan. gdzie organizowałem w 1918 r. wielką wystawę Franko-Polskich stosunków. Tak więc był Ślewiński uczczony w — Luwrze. Nie wiem czy mu oddały cześć należną muzea narodowe w Polsce?

Wiem, że olbrzymia liczba jego płócien (których wiele sfotografowałem) leży w rulonach dla braku lokalu. Jeszcze T. Makowski pamiętał i zabiegał o te cenne pamiątki. Nie wiem czy jest dzisiaj ktoś, kto o to dba? Prócz oczywiście wdowy po artyście, wiernej Jego pamięci.

A jakżeż byłoby ciekawe zestawienie prac Ślewińskiego — choćby przez pouczające traktowanie przez jednego malarza dwóch światów — Bretanji i tatrzańskiego podgórza — typach, pejzażach tak odmiennych gatunkowo, a ujętych przez tę samą indywidualność.

Określił ktoś kiedyś Ślewińskiego przydomkiem «zbretonizowany mazur» — niechby było i tak (choć po drodze zagubił się wpływ Paryża, bardzo ważny w tej pracy). Ale cóż to ma do sztuki? Jako malarz jest Ślewiński etapem i to n a s z y m etapem — pomiędzy latami impresjonizmu, a wielką dobą, zainicjowaną przez Gauguin'a, Van Gogh'a i Cézanne'a. W szeregu naszych związków z wielką sztuką, gdzie Rodakowski, Michałowski, Gierymscy, Podkowiński, Pankiewicz łączyli nas z Francją, Ślewiński jest ogniwem również szczerozłotej miłości dla sztuki jak oni.

P. S. W liście, który załączam, gdzie Ślewiński pisał do mnie o Gauguin'ie, uderza ten ton mazurskiej wierności dla sztuki.

Podkreślenia są Ślewińskiego, nie moje.

Paryż, listopad 1934.

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI O GAUGUIN'IE

List pisany przez Ślewińskiego do Antoniego Potockiego, drukowany w roku 1904-tym w paryskiej „Sztuce"

Kochany Panie!

Łatwo Panu powiedzieć, «napisz coś o Gauguin'ie». Od chwili śmierci Gauguin'a do dnia dzisiejszego wypisano o nim tyle krytyk i opinij, że powiedziano niemal wszystko, co było do powiedzenia. Powiedziano nawet więcej niż trzeba, bo byli i tacy, co się czepiali prywatnego życia artysty (Le Temps)...

Mój sąd o Gauguin'ie jako sąd słowianina będzie się zapewnie różnił od sądów francuskich. Zanim jednak powiem coś o tym artyście, o którego toczono w ostatnich czasach takie zaciekłe spory, chciałbym w paru słowach zaznaczyć, jak rozumiem piękno i sztukę i jakie jest jej zadanie na tym bożym świecie.

Otóż piękno, mojem zdaniem, jest to przykazanie boskie, czy tam jeśli Pan chce, prawo natury. Jest to księga, w której tylko artysta czytać potrafi.

Sztuka jest to w ł a ś c i w o ś ć d a n e g o o r g a n i z m u w y s ł o w i e n i a o d c z u t e g o p i ę k n a d a n e j c h w i l i zapomocą zewnętrznych znaków wiadomych Panu, ale nie ujętych żadnem prawem. Dzieło sztuki jest niejako ostatecznym wynikiem i będzie z r o z u m i a n e tylko przez podobne do artysty organizacje, a o d c z u t e będzie przez niewielką garstkę śmiertelników.

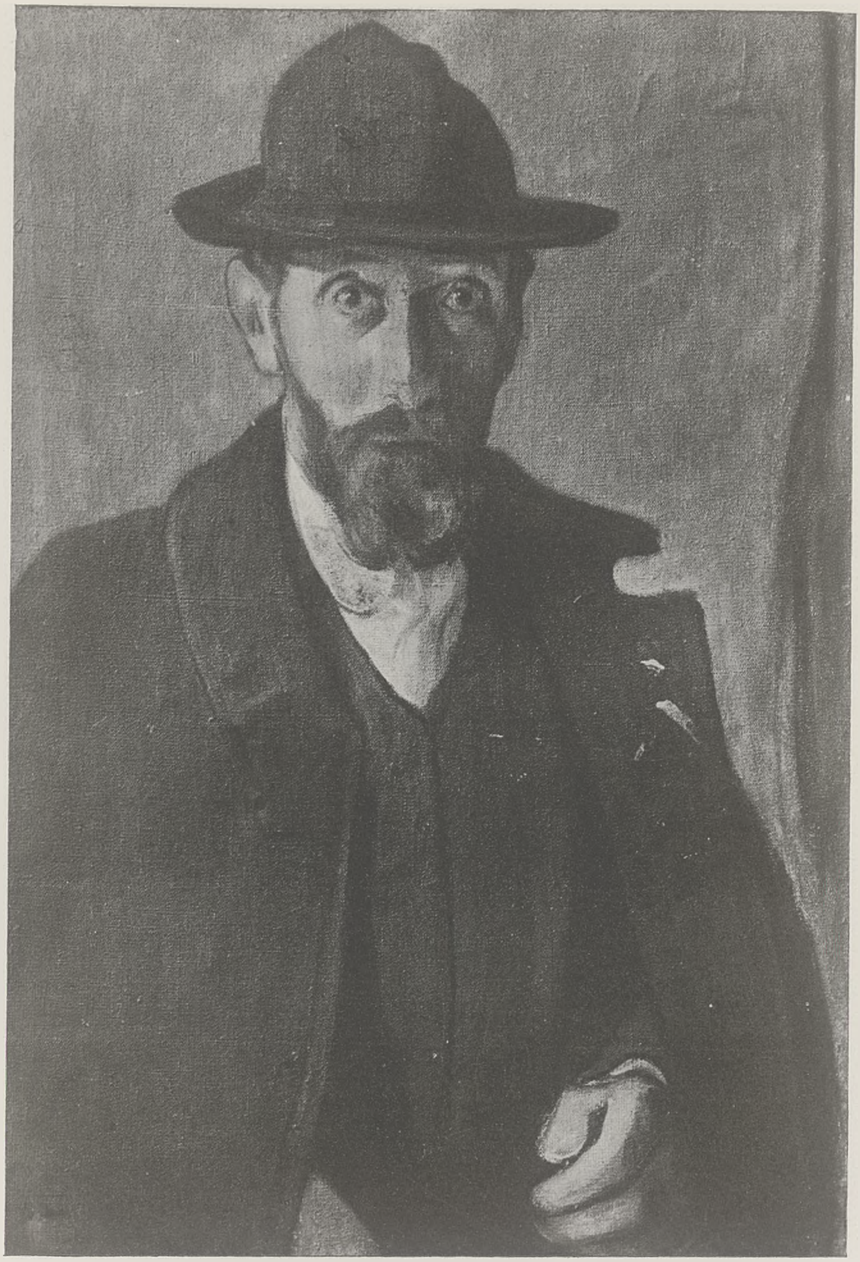
Wiekuistem przeznaczeniem sztuki jest, by ogół ubo-

gich duchem mógł kształcić i rozwijać w sobie poczucie piękna, co jest mniej więcej dostępne dla wszystkich,

Tak proszę mnie rozumieć, ile razy użyję wyrazów piękno czy sztuka.

Nie znałem Gauguin'a w epoce jego pierwszego pobytu w Bretanji, ale zato kilka lat spędzonych z nim w zażyłym stosunku w Paryżu (mniej więcej między 90—97 rokiem) [1]) dały mi poznać prawdziwego przyjaciela i mentora oraz ocenić w nim artystę czy to w malarstwie, czy rzeźbie, czy w garncarstwie.

Mogę śmiało powiedzieć, że Gauguin stworzył wiele, że zostawił po sobie w sztuce więcej niż ktokolwiek z jego współczesnych. Wpływ jego choć niewidoczny na pozór, jest wielki, nawet na tych jego uczniów lub przyjaciół, którzy się dziś najbardziej tego wypierają. A są nawet i tacy, którzy dają do zrozumienia, że to oni uformowali Gauguin'a («Mercur de France», XII, 1903, str. 60 — «Figaro», artykuł z podpisem A. A.) (Przyp. Red,: Arsène Alexandre).



WŁ. ŚLEWIŃSKI: PORTRET WŁASNY (olej)
własn. p. M. Kasprowiczowej w Poroninie

Harmonista genialny, bogato uposażony od natury poczuciem wielkości i jemu tylko właściwym sposobem tajemniczego widzenia natury, był również Gauguin i doskonałym kompozytorem. Może nie miał dość prostoty, bo ciągle w nim czujemy wysiłki do jej osiągnięcia, ale kto mówi, że Gauguin nie umiał rysować, lub że nie znał swego fachu, ten sam na siebie wyrok wydaje.

W początkach swej pracy Gauguin, jak każdy poczynający rozglądał się na lewo i prawo. Prędko jednak potrafił sam siebie odnaleźć i sobą pozostał do końca, mimo że fortuna nie zawsze mu sprzyjała, czego sam byłem naocznym świadkiem. Jest to największy dekorator, jakiego epoka nasza wydała. Szkoda, że Francja, kraj tak bogaty, nie dała mu możności stworzenia wielkiego dzieła (myślę o freskach w Panteonie, które Gauguin chciał wykonać). Szkoda, że Francja zostawiła go samemu sobie, wspierając jednocześnie tak hojnie tylu innych, którzy nic wspólnego ze sztuką nie mają.

Gdyby nie szczupła garstka prawdziwych przyjaciół sztuki, tak między artystami jak i kolekcjonerami, gdyby nie kilku handlarzy obrazów, którzy po śmierci dziś dla własnego zysku, a może z przyjaźni dla artysty robią mu «reklamę» — niktby z szerszej publiczności o Gauguin'ie nie wiedział.

Kochany Panie, niedługi pobyt Gauguin'a na horyzoncie sztuki z czasem będzie stanowił epokę w sztuce francuskiej i to wielką, bo epokę odrodzenia. Bo kiedy wszystkie wysiłki sprytu i talentu dzisiejszego doprowadziły sztukę do upadku — on jeden ośmielił się dziś «dans cette miserable époque d'art», jak się wyraża p. T. Durio («Mercur de France» XII, str. 416)— wypowiedzieć wojnę realizmowi, zupełnej zgniliźnie i dekadencji dzisiejszej (Bastien Lepage), potrzymywanej przez bandę fałszywych artystów (Beaux-Arts).

Koniec końcem muszę powiedzieć, że Gauguin i jego dzieło nie nadają się do krytyk i roztrząsań. Jest on nazbyt artystą: trzeba go całego przyjąć albo odrzucić. Ja go odczuwam i przyjmuję w całości, bo odpowiada moim pojęciom o sztuce i pięknie, które wyżej starałem się zdefinjować.

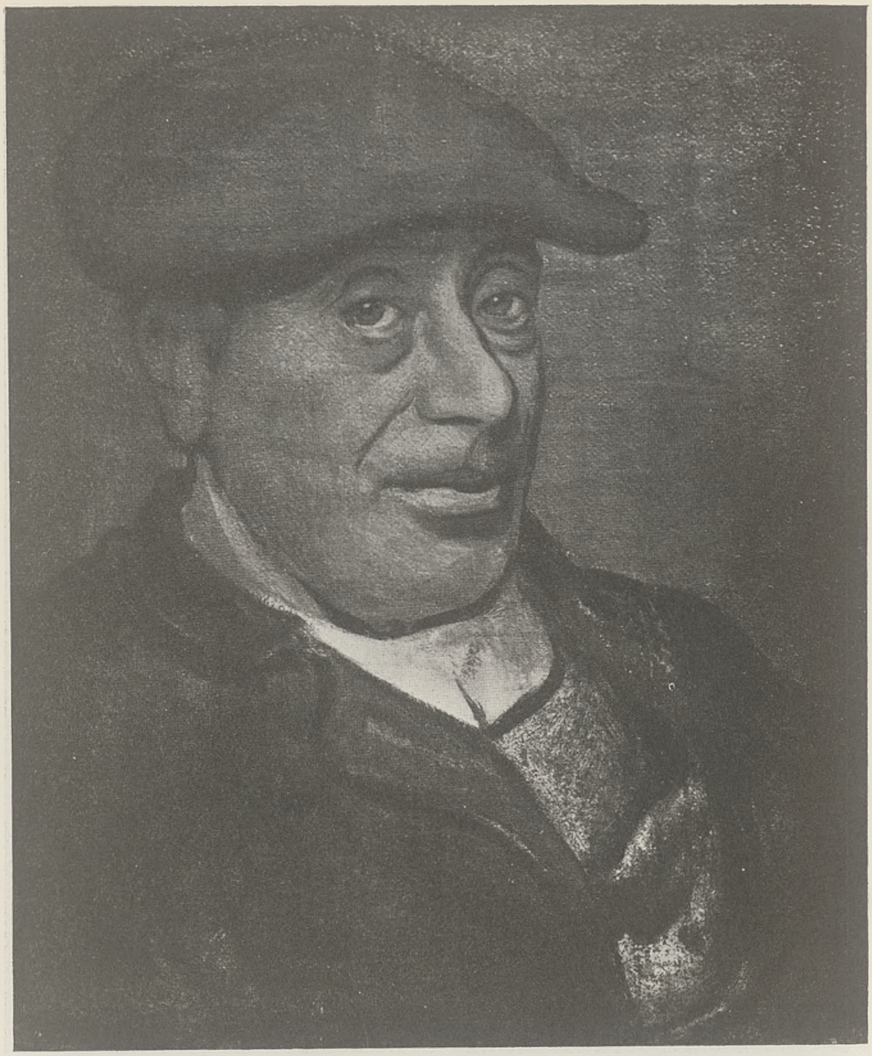
Poległ Gauguin, ale nie zwyciężony, i szkoda że niema więcej takich.

Cześć jego pamięci!

(podpis: Władysław Ślewiński)

---

[1]) Ściśle mówiąc do r. 1895, gdyż w roku tym Gauguin wyjechał w drugą podróż na Tahiti. *Uw. Red.*

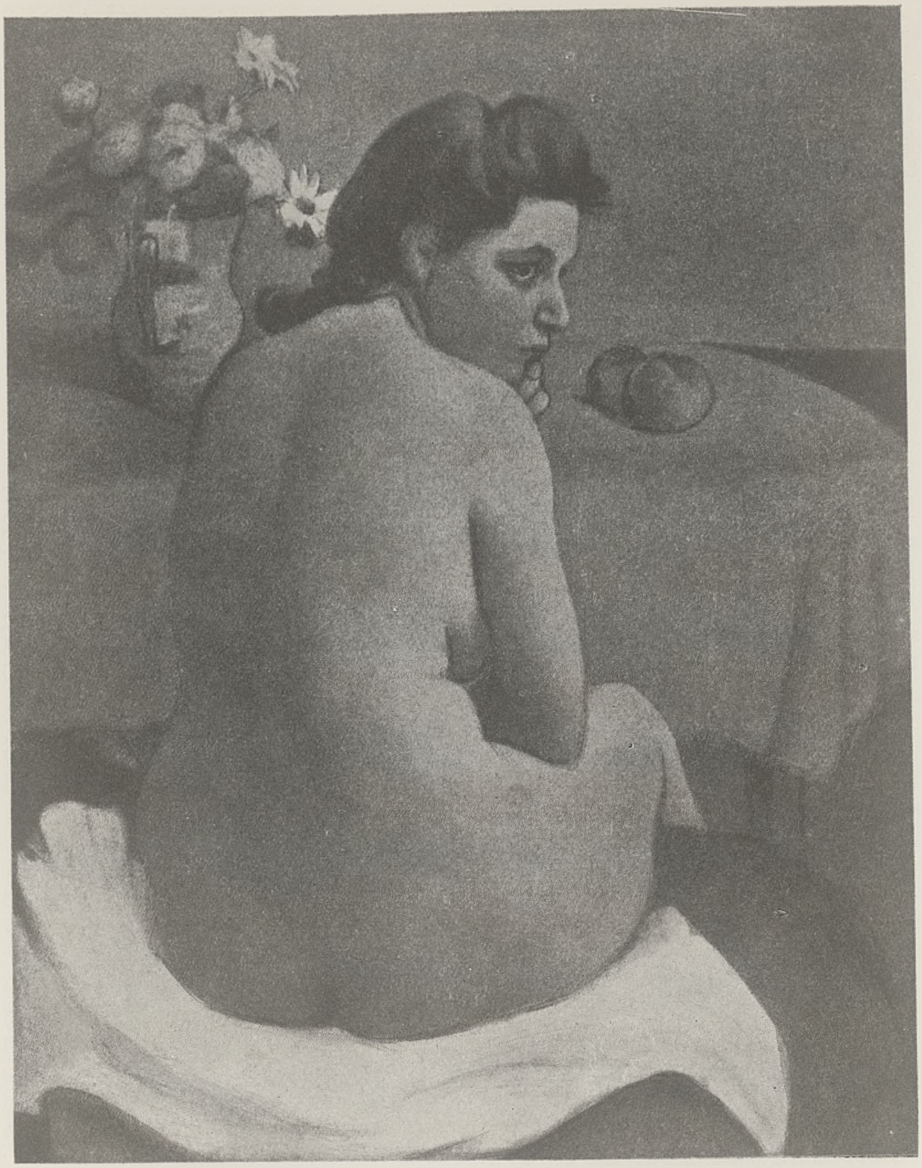


WŁ. ŚLEWIŃSKI: AUGUST Z POULDU (olej) 1901



WŁ. ŚLEWIŃSKI: PEJZAŻ Z PORONINA (olej)
Muzeum Śląskie w Katowicach

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI



AKT Z KWIATAMI (olej)



WŁ. ŚLEWIŃSKI: MORZE W DOELAN (olej) 1910

ZE WSPOMNIEŃ O WŁADYSŁAWIE ŚLEWIŃSKIM
(FRAGMENTY Z PAMIĘTNIKA Ś. P. TADEUSZA MAKOWSKIEGO)

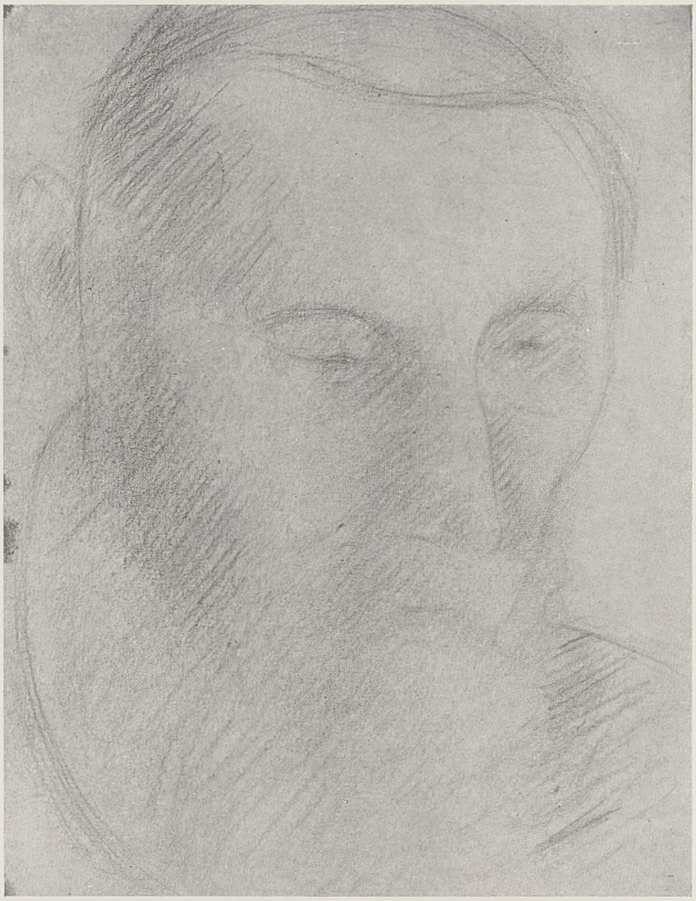
Paryż, 20. XII. 1912.

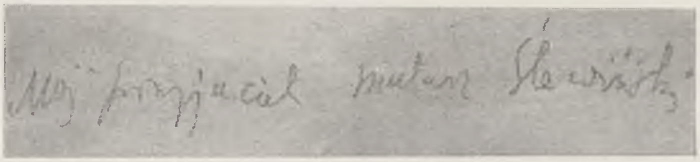
Czasem w pracowni odwiedzają mnie goście.

Był już zmierzch, przez okna padały ostatnie światła zachodu i lekko różowiły kąt jednej ściany pracowni, gdy przyszedł do mnie Ślewiński. Lata przygarbiły go nieco, przybyło siwych włosów od czasu, kiedy go widziałem. Zawsze dziecinnie kochający sztukę i młody w odczuwaniu barw.

Musiały go dziwić moje obrazy, nie mogłem żądać bezwzględnej pobłażliwości. Chwalił koloryt. Woleliśmy milczeć i przypominać sobie chwile minione. On był już dojrzałym malarzem, kiedy ja zaczynałem. Bo to dawno — teraz tu obaj na obcej ziemi, na tułaczce.

Wyszliśmy z pracowni. Przystosowany do klimatu staruszek, okryty sukienną pelerynką, kupioną w Krakowie, w chłodny dzień zimowy szedł wolnym krokiem. Uliczkami zdążaliśmy ku bulwarowi. Opowiadał mi wiele ze swych wspomnień, które wydawały mi się bliskie: jak na Notre Dame des Champs dźwigać musiał kiedyś pijanego Strindberga z pomocą Fify, ulubionego pieska.





T. MAKOWSKI: RYSUNEK GŁOWY W. ŚLEWIŃSKIEGO

Poniżej napis, umieszczony na odwrocie rysunku.

Trochę wyżej koło starego domu polował na szczury. Pociesznie wyglądać musiał, gdy na środku bulwaru z przestrachem zdejmował garderobę, aby uwolnić się od szczura, który się wsunął między bieliznę.

— Ho, ho, stare dzieje mój panie, tak, tak, nie kłamię, dalibóg, nie kłamię.—Śmiałem się serdecznie z nim razem.

Trochę dalej szliśmy przez wąską uliczkę «De la Grande Chaumière», gdzie jeszcze istnieje stara akademja Colarossi. Zatrzymał mnie przed sklepem — tam przez okno widniało zakopcone wnętrze.

— Tu, widzi pan, była Crèmerie dawniej, a tam w kącie stał stół. Codziennie chodziłem tam z Gauguin'em tam siadaliśmy, tak, a na ścianie, o tam, wisiał obrazek Chełmońskiego [1]).

Zamyśliłem się nad tem, co mówił. Spojrzałem w stare podwórko, gdzie słabo jeszcze zarysowywały się wytlałe już barwy fresku Wyspiańskiego.

Przeżywał staruszek chwile rozrzewniających wspomnień. Wyobraziłem sobie malarza, młodego wtedy, z jednym z największych francuskich w przyjaznej zażyłości. A potem przypomniałem sobie obrazy Gauguin'a z taką czcią w bretońskiej chacie przez przyjaciela lat dawnych przechowywane.

Odprowadziłem go ku domowi. Długo jeszcze myślałem o nim. Na niebie księżyc powoli wschodził nad domem.

*

Doëlan, 5. IX. 1914.

Noc cicha, bretońska nad oceanem. Szum fali kołysze do snu. Niedawno pożegnałem Paryż i krwawe reflektory nad miastem. Po ulicach szło wojsko na pola bitwy. Podwójne straże.

Jestem gościem w domu Ślewińskiego. Poczciwy, przysłał mi depeszę, abym do niego przyjechał.

Mały port rybacki w Doëlan. Dom na wzgórzu otoczony murem. Dookoła ogród warzywny i kilka drzew owocowych. W oddali pośród chat, stuk drewnianych sabotów rybackich. Na horyzoncie bronzowe żagle.

Slewiński nieco się postarzał i chwilami smutek na twarzy się zarysowuje. Często błąkamy się nad morzem i rozmawiamy o sztuce. Długie przechadzki, pełne serdecznych zwierzeń i tęsknoty za krajem. Poznaliśmy się kiedyś w Zakopanem. Przychodził wieczorami Stanisław Witkiewicz, Kasprowicz, Żeromski, Stanisławski i inni.

Ślewiński przygnębiony wojną, mało maluje. Siedzimy często w jadalnym pokoju. Opowiada chętnie wspomnienia ze swego życia, związane z Domaniewicami, w których gospodarzył, nim został malarzem. Wieczory ciche, jesienne, rozczytujemy się w historji polskiej. Tworzymy plany — w sercach mamy nadzieję.

Na ciemnoczerwonej tapecie obrazki i stare pamiątki. Kilka mebli bretońskich, ciosanych w drzewie chłopską ręką. Fajanse i porcelana. W dzbankach kwiaty, złote, jesienne.

Długo pamiętać będę ten pokój w zacisznym kącie Bretanji, miłą, posiwiałą twarz za okrągłym stołem i spojrzenie wiszące Faata Gauguin'a, gdzie ciemne dziewczyny z Papeete w zielonym ogrodzie miękkie swe ciała kąpią w słońcu na cynobrowem tle południa.

[1]) Crèmerie należała do pani Caron, która zabrała z sobą do Noyon wszystkie obrazy (Lettres de Gauguin a D. de Monfreid, list XV). (Uw. Red.).

Doëlan, 8. X. 1914.

Przez okno mego pokoju widzę złotawą łąkę, a za nią ocean. Myśli moje wybiegają w przeszłość. Wiosna lat temu dwadzieścia parę.

Pośród sadów gubi się ścieżka koło starej oberży. Dwa okna oświetlają wnętrze izby bretońskiej. Kilka drewnianych stołów, ław, kieliszki i wino we flaszkach.

Kilku malarzy, bretońskie berety, fajki w ustach, na nogach drewniane saboty pomalowane cynobrem i obwiedzione kobaltowym konturem. Pośrodku Paweł Gauguin. Oczy pełne ognia, nos orli, włosy wtył odrzucone. Filiger, Sérusier, Emile Bernard, Anglik O'Conor, Holender Hahn, Ślewiński i inni.

Schodzą się wieczorem na pogawędkę po pracy. Sufit i ściany posmarowane szkicami i farbą. Nad wsią senny księżyc. Pont-Aven niedaleko.

Tego wieczora było smutno Wspomnienia Gauguina z pobytu w Arles i przyjaźń z Van Goghiem, który w szale obcina sobie ucho i nieczuły na ból pali fajkę leżąc na łóżku, pogrąża w smutku przyjaciół. «Żółty Chrystus» Gauguin'a, o którym C. Mirbeau z zachwytem wspomina, świeżo ukończony. Nowe pojęcie formy, obwiedzionej konturem, barwy czyste i pełne tajemniczego blasku, harmonja całości i zwrot do prymitywnej prostoty wyrażania kształtów. Gauguin ożywiony mówił. Padały słowa:

...Odrzućcie czerń i połączenia czerni z bielą, co nazywają szarością. Niema szarości... Szukajcie harmonji, a nie opozycji... Bakałarzom pozostawcie kopjowanie dzieł dawnych. Nie kończcie zanadto. Wrażenie nie jest nigdy dość trwałe, poszukiwanie drobnych detali studzi lawę uczucia. Lepiej oddać naturę taką, jaka jest, niż ją ubrać w przygotowany w teorji rysunek.

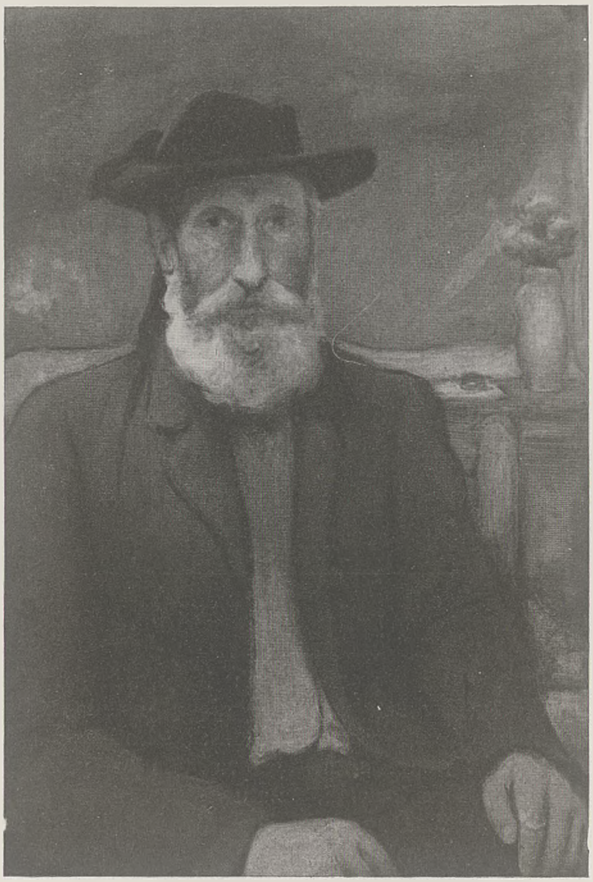
Niema nic bliższego arcydziełu, jak knot. Trzeba pokonywać wszelką bojaźliwość i małoduszność».

Były dni, kiedy Gauguin nie miał dachu nad głową. Ileż szkiców i obrazków zastawiać musiał za długi! Taki już los artystów. Niedawno czytałem w jednym z dzienników: «Rada miejska uchwaliła na prośbę i podpisy przyjaciół i wielbicieli ofiarować kawałek ziemi na wieczność poecie samobójcy Deubelowi, który się z nędzy utopił w Sekwanie».

— — — — — — — — — — —

Kiedy dziś patrzę na rozpromienioną twarz Ślewińskiego, widzę go zawsze wśród tej gromady ze szkoły Pont-Aven, z którą go wiązała serdeczna przyjaźń, kiedy nowe formowali drogi. Lub widzę go zadumanego przy sztaludze w pracowni, gdy w egzaltacji uczucia stwarza harmonje barw coraz to inne, albo kołysanego wiatrem na brzegu morskim w walce z płótnem i farbami.

Zbliżał się wieczór. Zeszedłem po schodach do jadalnego pokoju. Witały mnie z uśmiechem z obrazu Gauguin'a złote ciała czarnych dziewcząt z Tahiti. Patrzyły na mnie smutne dziewczynki bretońskie «Pui Teina» z zielono-błękitnego pastelu, a obok młoda jeszcze twarz Ślewińskiego, namalowana obok bukietu kwiatów wiosennych ręką Gauguin'a, była dziwnie pogodna. Pokój oblekał się zwolna szarą mgłą zmierzchu, zapadał w ciszę. Niedługo zapalą lampę, pojawią się znajome twarze, ożywią ściany rozmową i minie jeszcze jeden z tych dni, co nie wracają.



WŁ. ŚLEWIŃSKI: PORTRET WŁASNY (olej) 1912
Klisza: Gebethner i Wolff

*

Le Pouldu, 9. X. 1915.

Jesienna słota. Chmury deszczowe zwolna zakrywają widnokrąg, morze we mgle, po dróżkach wiejskich błoto. Byłem w Doëlan pożegnać Ślewińskiego przed wyjazdem ze wsi. Przyjął mnie mile i gościnnie. W pokoju jadalnym żadnych zmian, ten sam miły urok zasobnego domu na wsi. Na ścianie tylko nowy obrazek Ślewińskiego: czerwone jabłka na bronzowem tle i kubek bretoński. Patrzyłem na nie przez chwilę z zadowoleniem.

— Dobra «Natura» — odezwałem się.

— Tak? Dobra? Pokażę panu coś lepszego. Namalowałem kwiaty, które mi się udały.

Zapomniał staruszek, że miał mi z zasady nie pokazywać swoich obrazów, jako «kubiście». Wyciągnął z poza małej szafki niewielkie płótno w ciemnej ramce. Był to bukiet kwiatów różowych i złotych.

— Widzi pan, można być naturalistą a zrobić rzecz dobrą.

Potem był obiad i trochę muzyki. Zostałem sam z panią Ślewińską w bibljotece. Skorzystałem z tej sposobności:

— Gdyby pani zechciała pomówić z panem Ślewińskim, możebym mógł pójść do jego pracowni. Nie wiem, czemu wyobraził sobie, że jestem źle usposobiony do jego malarstwa.

— Dobrze.

Na schodach Ślewiński był ożywiony i wesoły.

— Pokażę panu jabłko kubistyczne, zupełnie kwadratowe, schowałem je dla pana, malując, myślałem o panu.

W istocie było na talerzu jedno jabłko ogromne i wśród innych okrągłych bezkształtne. Próbował mi je włożyć do kieszeni.

Spostrzegłem duże płótno: «Owoce na stole z serwetą».

— A co?

— Możnaby je postawić przy Cézannie, nie byłoby gorsze.

Potem «akt» młodej dziewczyny.

— Podobno pan zrobił swój portret w kapeluszu bretońskim?

— Tak, ale mi się nie bardzo udał.

Mimo to poprosiłem, aby mi pokazał. Jako portret wydał mi się mało podobny, lecz spostrzegłem w nim

wiele doskonałych wartości malarskich. Po kątach dużo innych płócien. Zawołano na herbatę. Schodzimy gawędząc o malarstwie. Potem odbyliśmy pielgrzymkę do ukochanej Polski, oglądając «Ilustrowany kraj w obrazach». Wieczór się zbliżał, gdy żegnałem Ślewińskiego, życząc mu zdrowia i ochoty do pracy.

Deszcz ustawał, gdy wracałem drogą do mojej wioski.

*

Paryż, 27, III. 1918.

Umarł biedny Ślewiński. Byłem na jego pogrzebie. Zwłoki wyprowadzono z kościoła St. Anne przy ulicy Tolbiac, gdzie zebrało się nieliczne grono jego przyjaciół, aby mu oddać ostatniepożegnanie. Kilku malarzy, literatów i jego ulubiony lekarz Queyrat w wojskowym płaszczu z galonami złotemi na czapce i siwą brodą, otaczającą półkolem piękną twarz o poczciwych oczach. Wśród innych pan Władysław Mickiewicz w ciemno-szarej żakietce z białą jak śnieg, nieco naprzód pochyloną głową, Piłsudski, brat Komendanta, Antoni Kamieński, malarz z Warszawy, Dunikowski, rzeźbiarz, Z. L. Zalewski, malarz francuski V. Dupont, Stanisław Szpotański i wielu młodych artystów.



WŁ. ŚLEWIŃSKI: GIEWONT (olej) 1907

Czarny karawan posuwał się zwolna po długich ulicach Paryża. Duży okrągły wieniec z ciemnych bratków, ułożonych dołem w półkole, a u góry gałązkami białego bzu zakończony, ożywiał poezją tą ciemną i smutną architekturę żałobnego wozu. Dzień był szary, wiosenny, jeden z tych pierwszych dni ciepłych, kiedy już niektóre drzewa wypuszczają listki — zbliżającej się wiosny, której już biedny Ślewiński nie doczekał.

Cmentarz w Bagneux porosły dużemi drzewami. Niewielki orszak pogrzebowy posuwał się wolno po głównej alei. Skręciliśmy na prawo, kierując się w stronę mogiły. Po tym smutnym obrzędzie pan Mickiewicz pożegnał zmarłego w imieniu zebranej garstki przyjaciół w języku francuskim, ze względu na obecność kilku cudzoziemców. W owej chwili oczy wszystkich były zwrócone z wyrazem głębokiego żalu na znikającą przed nami trumnę i tylko w słabym promieniu zachodzącego słońca srebrzyła się piękna, męska głowa syna poety. Żegnaliśmy żonę zmarłego z uczuciem żalu i szacunku dla żałobnej szaty, pod którą krył się smutek i opuszczenie. Pokolenie późniejsze uczci pewno inaczej pamięć artysty i oceni jego niezaprzeczony talent.

Tadeusz Makowski.



WŁ. ŚLEWIŃSKI: DZIEWCZĘTA BRETOŃSKIE (olej)
Muzeum Narodowe w Warszawie



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

MARTWA NATURA

WŁASNOŚĆ PAŃSTWOWYCH ZBIORÓW SZTUKI W WARSZAWIE

Piansza z Albumu Wydawnictwa J. Mortkowicza w Warszawie p. t. Polskie Malarstwo Nowoczesne



PAUL GAUGUIN: PORTRET MATKI (olej)

FRANCISZEK BIEDART

PAUL GAUGUIN

(1848—1903)

(Spowodu wystawy Gauguin'a i jego przyjaciół w Paryżu)

W serji retrospektywnych wystaw etapów sztuki nowoczesnej, urządzono w ub. roku w Paryżu wystawę p. t. Gauguin i jego przyjaciele. Spowodu dłuższej przerwy w wydawaniu naszego pisma, artykuł ten nadesłany w zimie b. roku publikujemy dopiero obecnie.



P. Gauguin — Portret własny.

Wystawa p. t. «Gauguin i jego przyjaciele», urządzona w Galerji Beaux Arts przypomniała mi raz jeszcze twórczość Gauguina, artysty, o którym opinje malarzy są dotychczas podzielone. Jedni mówią o Gauguinie z rezerwą, drudzy są dla niego pełni zachwytu. Tłumaczy się to nietylko tem, że malarz często malarza sądzi z własnego punktu widzenia, ale również i tem, że w dorobku artystycznym Gauguina znaleźć można obok dzieł bardzo pięknych, obrazy wyraźnie chybione. Wystawa obejmowała coprawda zaledwie dwadzieścia obrazów Gauguina i nawet w przybliżeniu nie mogła dać pojęcia o całokształcie twórczości artysty. Bardzo niekompletnie reprezentowała w szczególności epokę z Tahiti.

Wystawę uzupełniały obrazy przyjaciół Gauguina, artystów, którzy byli adeptami jego doktryny malarskiej, to jest grupy zwanej syntetyczno-symboliczną. Pokazano również kilka dzieł artystów, którzy niewątpliwie byli pod wpływem Gauguina u początku swej twórczości, a którzy sczasem wyzwolili się zupełnie spod jego wpływu — jak Bonnard, Maillol, Vuillard, Roussel, Schuffenecker. Co się tyczy najbliższych przyjaciół Gauguina — grupy tak zwanej Pont-Aven (wioska w Bretanji) — to wystawa przekonała nas ponad wszelką wątpliwość, że była to grupa impotentów malarskich, którzy produkowali anemiczne, płytkie, nudne malarstwo dekoracyjne i jako malarze nie mogą nas dziś zupełnie interesować. Grupę tę, otoczył nimbem i aureolą utalentowany apologeta doktryny syntetyczno-symbolicznej Maurice Denis.

O ile atoli Gauguin wykonał szereg pięknych projektów na kobierce, gobeliny lub malowidła ścienne, to jego przyjaciele Sérusier, Filiger, Anquetin, Seguin, de Hahn, Laval, robili wprawdzie to samo, lecz w sposób kiepski.

Jeden był przyjaciel Gauguina i jego zwolennik, który naprawdę był malarzem — lecz na wystawie tej był zapomniany. Jest nim W ł a d y s ł a w Ś l e w i ń s k i.

Zapomnieniu temu niema się co dziwić. Wszak ani Maurice Denis, ani Rey Robert, Emile Bernard lub Kunstler, ani też inni współcześni historycy sztuki, którzy pisali o Gauguinie ani słowem nie wspominają o Ślewińskim. Ze strony zaś polskiej nie uczyniono dotychczas nic, aby zaznajomić Francuzów z malarstwem Ślewińskiego [1]).

Wracając do wystawy przyjaciół Gauguina, konstatujemy, że Maurice Denis zawdzięcza swój rozgłos w świecie artystycznym raczej swoim rozprawom artystycznym, niżli swemu malarstwu, które naogół przedstawia się dość obojętnie. Jest on inteligentnym stylizatorem, lecz jego ograniczone środki kolorystyczne nie wystarczyły dla odrodzenia sztuki religijnej — przedmiotu jego marzeń i wysiłków.

Malarstwo Emila Bernarda nie jest zbyt dalekie od akademizmu. W swoim czasie toczył on spór o to, że on jest twórcą metody konturowania (cloisonnisme), że Gauguin jest jego na-



Fot Bernheim Jeune Paris.

Gauguin: Pejzaż Bretanji.

---

[1]) Raymond Cogniat, organizator wystawy, odpowiedział mi na zarzut pominięcia Ślewińskiego, iż nikt nie wskazał mu na jego obrazy, znajdujące się w Paryżu.

śladowcą [2]). Obcował wiele z Cézanne'm, Van Gogh'iem, Gauguin'em — pozostawił o nich szereg interesujących wspomnień i artykułów, publikował ich listy — czem przyczynił się dużo w swym czasie do zrozumienia ich sztuki, ale jego malarstwo nie budzi dziś większego zainteresowania.

Wróćmy do Gauguina. W tym człowieku o skomplikowanej organizacji duchowej, tkwią obok cech sympatycznych — rysy mniej przyjemne.

Jako typowy schyłkowiec końca XIX stulecia, żyje w niezgodzie z otoczeniem, z jego obyczajami, w niezgodzie ze samym sobą. Jest to artystyczna natura o głębokiej inteligencji wrodzonej, podcięta i gnębiona sceptycyzmem. Swojego czasu oburzano się na Gauguina spowodu jego nagłego, brutalnego rozstania się z żoną i dziećmi. Jeśli się jednak zważy, że Gauguin uczynił to pod nieodpartym przymusem wewnętrznego powołania i silnej woli zupełnego poświęcenia się malarstwu, gdy się zważy smutne następstwa utraty z tej przyczyny dobrobytu, stanowiska w społeczeństwie i spojrzy w jego ostatnie lata nędzy i poniżenia, wtedy inaczej tę sprawę osądzić należy.

Jego krótka współpraca z Van Gogh'iem, zakończyła się fatalnie dla tego ostatniego. Van Gogh podszedł do Gauguina z braterskiem uczuciem i szczerą wiarą. I oto Gauguin tonem autorytetu, niemiłosiernie krytykuje wszystko, co zrobił tamten. Wykpiwa go, śmieje się z jego przekonań, stara się narzucić mu gwałtem Rafaela, Perugina, Ingresa, Puvis'a de Chavannes czy Degas'a — przed którymi on się korzył, a w których Van Gogh nie znajdował swoich bogów. Kpiny i szyderstwa Gauguina wyprowadziły biednego Van Gogha z duchowej równowagi. Bo malarstwo było dla niego wszystkiem — religją, deską ratunku człowieka, który poza malarstwem nic nie miał w życiu. Van Gogh widział też w Gauguinie «Antychrysta», który na zatracenie go prowadzi.

Doszło wszak do tego, że pewnego dnia rzucił się na Gauguina z brzytwą i — sam wkońcu obciął sobie ucho. Od tego momentu Van Gogh był duchowo złamany. Gauguin pojechał w świat.

W swojej książce «Avant et Après», mówi Gauguin, że Van Gogh dużo się u niego nauczył, że kiedy zetknął się z Van Gogh'iem, ten trwał jeszcze w poszukiwaniach, podczas gdy on był już skrystalizowanym. Niemiłą i niezbyt ścisłą jest ta pewność siebie Gauguina. Niepokój poszukiwań Van Gogha stanowi cenną wartość jego sztuki.

W początkach swych ulegał Gauguin dobrym wpływom Pissarra, który tak umiał wpajać wiarę w malarstwo i tak wprowadzał ludzi na właściwą drogę.

Impresjonistyczne z tej epoki krajobrazy, odznaczają się niezwykłym przepychem barw zieleni, czerwieni, fioletu, indyga — grają bogactwem wschodnich kobierców. W martwych naturach, brzemiennych w tłumione tony, widzi się płynną soczystą materję, która znakomicie wiąże się z tłem.

W r. 1886 przebywa Gauguin w Bretanji, która niezwykle na niego oddziałała. Tam znalazł ciszę, spokój i pewną prymitywność życia za czem tak tęsknił, tam też zrozumiał, że gama świetlista impresjonistycznych obrazów, nie odpowiada mu już więcej. Tam w Bretanji, rozstał się Gauguin z impresjonizmem i zaczął szukać nowych, własnych dróg.

Wypowiedzenia się Gauguina o sztuce są nadzwyczaj ciekawe, są namiętnym wyrazem człowieka o niezwykłej inteligencji artystycznej.

Niemniej wydaje mi się, że Gauguin zbyt rozumuje w obliczu swej sztuki, a za mało poddaje się instynktowi twórczej

---

[2]) Spór ten, chociażby nawet E. Bernard miał rację, jest małej wagi. Są dane, które przemawiają za tem, że Gauguin zainteresował się pracami Bernarda, ale z tego, co było u Bernarda jedynie szablonowym sposobem konturowania, Gauguin wydobył istotne i indywidualne wartości plastyczne. (Uw. Red.).



Fot. Durand — Ruel Edit. Paris.

P. Gauguin: Pejzaż z okolic Pouldu (olej) około 1891



P. Gauguin: Pejzaż (1885)



P. Gauguin: Martwa natura (olej)

podświadomości. Za mało w nim jest tego malarskiego szału, bez którego niema istotnej rewelacji malarskiej.

«U impresjonistów — pisze w «Diverses Choses» — całość utopiona jest w szczegółach i stąd wynika nuda. Impresjoniści szukali wokół oka, a nie w tajemniczem centrum myśli i dlatego wpadli w naukowe dociekania. Impresjoniści są to oficjalni artyści jutra, gorsi od swych poprzedników».

Gauguin przeczuwał, że naukowy racjonalizm będzie coraz więcej gnębić sztukę, tłumić poezję u dzisiejszego człowieka i przeciw temu się buntuje. Chce przez sztukę swą dać człowiekowi duchową rozrywkę — ciszę i spokój.

Przypomnijmy, że Matisse nieomal tosamo powiedział o swoich dziełach. On też wśród współczesnych plastyków jest najbliższy duchem Gauguinowi. Podróż na Martynikę silniej jeszcze utwierdziła Gauguina w przekonaniu, że w obrazie winien malarz wyrażać spokój mas i planów, a siłę światła oddawać przez intensywność i czystość barwy. Kolorowi należy wszystko poświęcić. Jest to «prawda kłamstwa», jak się wyraził.

W okresie, kiedy Gauguin starał się stworzyć koncepcję malarską wręcz przeciwną impresjonizmowi, zwrócił się w pierwszej linji do Cézanne'a. W koncepcję tę weszły później wpływy sztuki japońskiej — jej kolorowych drzeworytów, wpływy ludowych barwnych obrazków — oczywiście w indywidualnem przetworzeniu.

Gauguin, to w gruncie eklektyk, wyższego gatunku o niezwykłej malarskiej wrażliwości — stapiający w sobie różnorodne wpływy we własny artystyczny wyraz. Środkami wziętemi od Cézanne'a, posługiwał się Gauguin dla swoich artystycznych celów, przeciwnych djametralnie sztuce Cézanne'a.

Cézanne uważał też, że Gauguin sprzeniewierzył się jego koncepcji i w tym duchu mówił o nim: «Gauguin wziął odemnie mały trik, ale nie wielką sensację. Nie zrozumiał mnie. Nie zgodzę się nigdy na malarstwo, w którem brak jest modelunku, stopniowania siły koloru (gradation). — Jest to nonsens, Gauguin nie jest malarzem — on robi chińszczyznę».

Temi słowy wskazał Cézanne na głęboki konflikt, który swoją sztuką wszczepił Gauguin we współczesną sztukę — konflikt, na który jak dotąd zamało zwracano uwagę.

Cézanne stara się kolorem wyrazić konkretną tonalność otaczającej go natury, jej pełną plastyczną ekspresję, objętość rzeczy i światła. Gauguin posługuje się środkami Cézanne'a w tym celu, aby z natury wysnuć motyw dekoracyjny i zasugerować nam zapomocą atmosfery motywu swój stan ducha, swój nastrój uczuciowy.

Cézanne w dążeniu do jaknajściślejszej konkretności, powraca do tego samego motywu nieskończoną ilość razy. Gauguin natomiast uważa, że można malować z pamięci, gdyż w obliczu natury obraz tworzy wyobraźnia tak, że nie potrzeba mieć tej natury ciągle przed oczami.

Koncepcja dekoracyjna zawiodła Gauguina do sztuki japońskiej, znienawidzonej i przez Cézanne'a i przez Renoira, ostatnich, według mnie, wielkich przedstawicieli malarstwa zachodnio-europejskiego, którego absolutnymi wyrazicielami są w sztuce włoskiej Weronez i Michał Anioł, w flamandzkiej Brueghel, Rubens, hiszpańskiej Zurbaran i Velasquez, holenderskiej Hals i Vermeer van Delft, francuskiej David, Courbert.

W koncepcji artystycznej malarstwa zachodniego, artysta posługuje się kolorem i światłocieniem, dążąc do wypowiedzenia ścisłej objętości rzeczy, jej trójwymiarowości, pełni jej wypukłości. Już przez to samo musi artysta konsekwentnie wyrażać rzecz w przestrzeni. W następstwie takiego założenia, nie może kolor być jednostajną plamą, lecz zawsze jest stopniowany w swojej świetlistości. Kolor niezwaloryzowany, nie istnieje w tej koncepcji. Jest rzeczą wiadomą, że bez względu na to czy perspektywa wydobyta jest drogą iluzji geometrycznej, czy też jest perspektywą powietrzną, uzyskaną bezpośrednio przez wrażliwość oka artysty, horyzont leży pośrodku obrazu i plany jego rozwijają się w głąb.

Rzut oka na japoński drzeworyt lub obraz malowany na jedwabiu, wykazuje przeciwieństwo koncepcji sztuki japoń-



P. Gauguin: Pastorałki Tahityjskie (olej) 1892
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Moskwie

skiej. Japoński krajobraz jest jakby jednostajną panoramą, w której plany piętrzą się nad sobą — jedne nad drugiemi. Wszystko rozwija się tutaj w jednej płaszczyźnie. Jednostajne plamy barwne — czasem niuansowane — obramowane są stylizowaną arabeską linji.

Jest to koncepcja dekoracyjna, która posiada niezawodnie swój niewysłowiony czar, swój zarówno barwny jak linearny urok, lecz w duchu swym jest przeciwieństwem ekspresyjnej i konstruktywnej koncepcji sztuki zachodniej.

Bonnard i Vuillard, którzy w początkach swej twórczości ulegali wpływom Gauguin'a, ulegali też w tym czasie wpływom sztuki japońskiej. Z biegiem czasu starają się oni stopić fermenty obu tych koncepcyj tak, że ich dziwna wizja realizuje się w niezwykłych barwnych komplikacjach.

W wyranifowanym malarzu jakim jest Matisse, magja kontrastowania w sensie japońskim czystych plam barwnych, sięga szczytów nieznanych.

W każdym razie Gauguin wprowadził ferment w malarstwo europejskie, który trwa do dzisiaj.

Absolutną reakcję przeciw Gauguin'owi oraz impresjonizmowi widzimy w dziełach Derain'a nawracającego do muzeów, usiłującego — bez powodzenia zresztą — rozstrzygnąć konflikt przewidziany przez Cézanne'a.

Wyjazd Gauguin'a na Tahiti można tłumaczyć atawizmem, który objawił się tęsknotą za dalekimi, nieznanymi lądami. Gauguin widział w tej tęsknocie sprawę głębszą, widział w niej chęć oddalenia się od bezpłodnej, wyrafinowanej kultury europejskiej będącej u schyłku — widział w niej chęć nawrotu do źródeł pierwotnych, do czystej i zdrowej duszy ludów niecywilizowanych.

Wyjeżdżając na Tahiti miał koncepcję malarską wyraźnie skrystalizowaną.

Ciekawem będzie oświetlenie tej koncepcji przez Maurice Denis'a, apologetę doktryny Gauguin'a. Jak wiadomo, Gauguin'owską doktrynę określono jako doktrynę syntetyczno- symboliczną.

Maurice Denis rozumie przez syntezę dążenie do uproszczenia w obrazie otaczającej nas natury, by uczynić w ten sposób sens wizji bardziej zrozumiałym. W obrazie należy wszystko uzależnić od jednego rytmu, wszystko podporządkować jednej dominancie.

Maurice Denis rozumiał przez symbol, plastyczny równoznacznik naszych uczuć i naszego stanu duchowego.

Obraz buduje wedle doktryny Denisa element deformacji objektywnej, opierającej się na koncepcji estetycznej i dekoracyjnej w ramach zasad techniki kolorowania i kompozycji — oraz element deformacji subjektywnej, poprzez którą objawia się sensacja osobista artysty, duch jego poezji w odczuwaniu natury.

Rzekoma nowa prawda Maurice Denisa, jest stara jak świat, jak sama sztuka. M. Denis ubrał ją tylko w nowy płaszcz.

Gauguin w chwilach szczerości kpił nielitościwie z tej syntezy i symboliki przyczepionej mu przez ową — jak ją nazywał — «bandę». «Doktryna» była potrzebną przyjaciołom Gauguina, poetom symbolistom, dla propagandy swych miernych talentów — on sam bowiem rozumiał niebezpieczeństwo symboliki poetyckiej w malarstwie. W każdym razie — jak nikt inny — umiał dać w swem malarstwie piękno poezji Tahiti i jej mieszkańców.

Rozgłos swój zawdzięcza Gauguin płótnom z Tahiti, której naturę i ludzi owiał mistycznym urokiem. Te płótna odzwierciedlają istotę samego artysty, wizję prymitywu podaną przez europejczyka-humanistę.

Gauguin chciał niewątpliwie znaleźć drogę do pierwotnej duszy, stać się sam człowiekiem pierwotnym, uwolnić się od swej europejskiej istoty, od jarzma kultury i odrodzić w ten sposób siebie i tem odrodzić całe malarstwo.

Człowiek nie może jednak stać się innym niż jest. Tak jak swą złamaną nogę, tak wlókł ze sobą na Tahiti swoją nostalgję, melancholję, swoją rozdwojoną duszę. Czuł zawsze więcej i głębiej, niż był w stanie malarsko zrealizować. Jego inteligencja, jego zmysł krytyczny mówiły mu, że malarstwo jego nie jest jeszcze pełne. Rozczarował się co do impresjonistów, uważał innych za epigonów wielkich tradycyj, źle powtarzających to, co przed nimi dobrze zrobiono. W tej rozterce, wierzył tem szczerzej, że wniknie w misterjum prymitywnej duszy i że w ten sposób znajdzie drogę do sztuki najbardziej autentycznej, bo pierwotnej. Przeliczył się zapominając, że trzeba mieć w sobie coś pierwotnego, coś elementarnego, by taki cel osiągnąć, że tutaj sama wola nie wystarcza.

Niemniej, by spodobać się przyjaciołom, poetom symbolistom, dawał czasem swym obrazom egzotyczne i symboliczne tytuły, bez których te płótna mogły się doskonale obejść. Było to słabością biednego Gauguin'a, który wiele w życiu cierpiał, że był żądny uznania i poparcia swych przyjaciół.

Wśród obrazów z Tahiti są dobre jak i słabsze. Niektóre wprost dekoncertują suchością, kolorem bez wyrazu, smutną koncepją. Robią wrażenie malowanych w chwilach depresji.

Obok tych, znajdujemy płótna o niesamowitym czarze i powabie, które wprowadzają w dziwny świat. Malowane w godzinach napięcia, brzmią kolorem egzaltowanej, niebieskiej głębi, eteryczną purpurą czerwieni, złotem ulubionych ugrów, przetopioną żółcią chromów — harmonją łączoną akcentami liljowymi, zielonymi i fioletowymi.

Linearna arabeska Gauguina jest chwiejna. Dlatego być może tak podziwiał Rafaela, Degas'a, Ingres'a — u których znajdował prestiż linearnego rytmu. Niemniej, jego dobre obrazy z Tahiti imponują w swej całości doskonałem wiązaniem postaci z krajobrazem, pełnią uroku wizji malarskiej.

«Noa-Noa», książka, w której Gauguin opowiada o swej podróży na Tahiti, pełna jest prawdziwej poezji. Gdy się ją czyta ma się wrażenie, że Gauguin usiłował przenosić na płótna swe poetyckie wizje.

Porywający w Gauguinie poeta i dekorator, góruje nad plastykiem. Plastyk, w przeciwieństwie do pierwszych, znajduje jakąś zmysłową rozkosz w samym procesie malowania, w zdobywaniu pięknej, głębokiej lecz niemniej konkretnej materji barwnej — w wyrażaniu materjalnej istoty rzeczy, jej konstrukcji. Gauguin jest kolorystą odrębnego typu, którego tłumiona melodja gam barwnych znajduje głęboki oddźwięk u malarzy.

Gauguin jest wyrafinowanym produktem sztuki wszechświatowej. Nią się karmi, oddycha — bez niej ginie. Buntuje się przeciw swemu losowi i to stawia go wysoko. Nie był jednak zdolnym wprowadzić malarstwo na nowe tory, gdyż nie miał w sobie żywotnych elementarnych sił potrzebnych dla odrodzenia sztuki.

Gauguin dojrzał wkońcu, że znajduje się w tymsamym punkcie, w którym znajdował się w chwili przybycia na Tahiti. Przepojony goryczą dojrzał, że cała jego podróż była niepotrzebną awanturą. Był zbyt dla siebie w tych sądach surowy.

Jego serdeczny przyjaciel, Daniel de Monfreid w jednym z listów mówi Gauguin'owi, że jego ostatnie obrazy zubożały w swej materji barwnej. Były to widocznie płótna malowane w stanie głębokiej depresji. Istotnie — w ostatnich miesiącach przed śmiercią Gauguin czuł się bardzo samotnym, fizycznie rozbitym, moralnie złamanym.

A jednak, drżącą ręką namalował z pamięci, siłą wyobraźni — tak jak ongiś radził innym — «Bretanję pod śniegiem». Obraz, który jest tęsknotą, spowiedzią i skargą.

Jest to jeden z najszczerszych obrazów Gauguin'a.

Paryż w lutym 1935.



P. Gauguin: Bretanja pod śniegiem (olej) 1903



P. Gauguin: Te Arii Vahine (Tahitjanka pod drzewem Mango) (olej) 1896 — Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Moskwie



P. Gauguin: Nave nave mahana (owocobranie) (olej) 1896 — Muzeum w Lyonie

WPŁYW I ZNACZENIE SZTUKI GAUGUIN'A [1]

W okresie lat 1905—1910 młodzież artystyczna dzieliła się na zwolenników trzech mistrzów: Cézanne'a, Van Gogh'a i Gauguin'a. Gauguin miał w tym czasie wpływ największy. Da się to łatwo wytłumaczyć wielu okolicznościami, jak romantycznością i egzotyką jego życia, jego legendą, teorjami śmiałemi i obrazowemi — wreszcie dziełami które dawały posmak zarówno cierpki jak pełen słodyczy.

Maurice Denis dowodził w swych pismach, że z nauki tego barbarzyńcy, tego buntowniczego samouka może się narodzić sztuka, która odmłodzi i umocni najczystsze tradycje Zachodu.

Dzięki Gauguinowi można było podziwiać — bez narażania się na zarzut nielogiczności zarówno Rafaela jak i obrazki ludowe z Epinal — zarówno Poussina jak i kalwarje bretońskie. Dzięki Gauguinowi sztuka uwalniała się od pospolicie pojmowanego impresjonizmu, jak i smętnego akademizmu — głupawego kopjowania przedmiotu. Dodajmy jeszcze pociągający urok faktury prostej, i harmonji barwnej, opartej na świetnych akordach cynobru, różowości, błękitu i zieleni szmaragdowej.

W owej to epoce młodzi malarze wysilali się, aby pod niebem szarem, zimowem wydobywać w bladawem ciele mizernego modela kolory czyste i określać zarys formy konturem z błękitu pruskiego. Niewielu było takich, którzyby nie zawiesili na ścianach swych pracowni reprodukcji Olympji maoryjskiej: Te Arii Vahine.

Później, ten wielki ogień entuzjazmu blednie i zagasa. — «To jest obrazkowość, brak bryły, malarstwo literackie» zarzucali wielbiciele Cézanne'a, — to jest oschłość, brak uczucia, dekoracja — zżymali się zwolennicy Van Gogha. Nadeszli kubiści, których teoretycy z tem większą energją wypierali się Gauguina, im więcej wychodzili z założeń jego subjektywizmu, rozjątrzając jego pogardę dla realizmu.

Około roku 1914 wpływ Gauguina był już bardzo przestarzały — i oddziaływał na kilku jedynie spóźnionych wyznawców. Jak zwykle — tak nagła zmiana opinji zawierała silną dozę niesprawiedliwości. Nie stawiamy dziś Gauguina tak wysoko w sztuce, jak to czyniono ćwierć wieku temu. Niemniej winien pozostać on nietylko jako szczególny typ artysty, — meteor świetlisty i barwny — lecz jako człowiek, który pozostawił nam szereg dzieł, o których rzec można — mimo ich nierówności — że są dziełami godnemi uwagi.

Wielka wystawa dzieł Gauguina, która odbyła się w Bazylei w 1928 r., pozwoliła na przegląd bogatego dorobku artysty w pracach olejnych, pastelach, drzeworytach i rzeźbach. Szczególne zainteresowanie budziła wielka ilość dzieł z pierwszej epoki, kiedy artysta poddał się z uległością wpływowi Pissarra i fakturze drobnych uderzeń pendzla.

Jak wiadomo, Gauguin pracował w tym czasie jako bankowiec i malował tylko w wolnych chwilach. Uważał się wówczas jedynie za amatora — i zasłużył sobie na świetną i trafną odpowiedź E. Maneta: «Ależ nic podobnego. Amatorami są tylko ci, którzy źle malują».

Gdy przyglądamy się dziełom z tej epoki ogarnia nas zdumienie, że znajdujemy na nich podpis P. Gauguina. Zastanawiamy się, w jaki sposób jędrna, archaiczna i kolorowa sztuka malarza mogła narodzić się z tych dzieł delikatnych, stłumionych i chybotliwych?

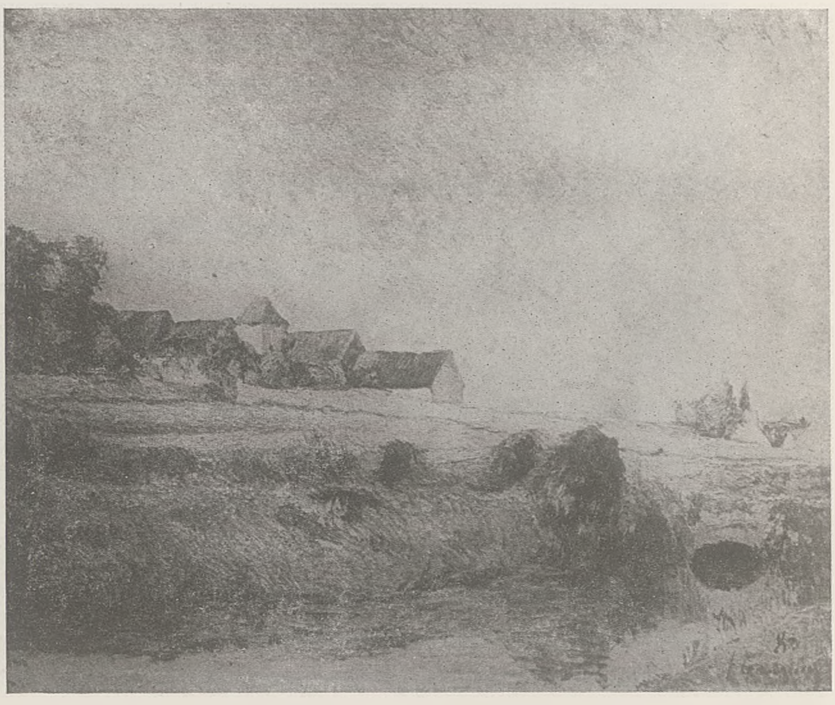
Poprostu trudno dać temu wiarę, gdy widzi się, na jak potężny wysiłek woli zdobyć się musiał Gauguin, aby wyzwolić swą indywidualność i uświadomić sobie swe własne możliwości.

W 1887 Gauguin zdecydował się wyjechać na Martynikę. Na decyzję tę wpłynęło wiele przyczyn. Najpierw nędza w jaką popadł (liczył, że w kolonjach życie będzie miał prawie że darmo) — a ponądto głos atawizmu, który przemówił przez krew peruwiańską babki Flory Tristan. Obrazy z Martyniki dowodzą, że artysta w obliczu jaskrawości natury tropikalnej i tamtejszego światła — zrozumiał, że niuansowany sposób malowania, który przejął od Pissarra, nie może mu więcej służyć. Zwolna ogranicza ilość drobnych plam barwnych, pozostawia plamie barwnej więcej pola, rysunek traktuje szerzej, używa już obficie niebieskich i czerwonych barw. Nie jest to jeszcze szeroka prosta technika z epoki tahitiańskiej — lecz wyczuwa się jej bliskie nadejście. W latach 1888—1891 Gauguin ulega

[1] Według Gasparda Tschann — L'Amour de l'art — grudzień 1928.



P. Gauguin: Portret (olej) 1890



P. Gauguin: Potok (olej) 1882

podwójnemu wpływowi. Podczas pobytu w Pont-Aven ogląda prace Emila Bernarda i zapoznaje się z jego teorjami — w Arles zaś styka się z Van Goghiem i jego namiętną pasją do sztuki. Wpływy te nie były jedynymi. Pomimo swej postawy rewolucyjnej i głoszonych przekonań, Gauguin nie był wcale typem artysty, któryby tworzył tak jak ptak śpiewa, nie troszcząc się o to, co wokół niego się dokonywa. Przeciwnie, nikt nie był bardziej przebiegły, bardziej skory do wyciągania korzyści ze wszystkiego, co mogło sztukę jego wzmocnić — zdawał sobie bowiem sprawę, że nie jest zbyt silny. Jego wypowiedzenia się w tym kierunku trzeba brać — jak to często bywa — za chwyt obronny wobec indagacyj, celem zamaskowania swej prawdziwej natury. Niemniej Gauguin nie mógł nie przyznać swego podziwu dla sztuki Puvis'a de Chavannes, którego «l'Espérance» interpretował w litografji — albo dla Degasa, który był dlań lekcją rysunku i koloru, szczególnie w traktowaniu ciała kobiecego.

Reakcja przeciw Gauguinowi, która nastąpiła po epoce entuzjazmu, wysuwała jako główny przeciw niemu zarzut, że dał się on porwać egzotyce i zapuszczał się zbyt daleko w szukaniu motywów. Swego czasu Courbet wyraził się o jednym z malarzy, który wyjechał na Wschód: «Czyż nie ma on swego kraju rodzinnego?» Analogiczne powiedzenie przypisuje się Renoirowi w stosunku do Gauguina.

Nie są to zarzuty słuszne. Trzeba bowiem odróżnić egzotyzm Gauguina od zwyczajnej ciekawości lub od naśladownictwa sztuki obcych kultur. Egzotyzm Gauguina wypływał z głębokich podstaw jego duszy. Wypływał ze zniechęcenia do otaczającej przeciętnej rzeczywistości — był nostaglją za światem innym, nieznanym i tajemniczym. — Artysta szukał w nim szczęścia — które może będzie t a m — skoro nie znalazł go t u t a j. Autor podaje zarys egzotyzmu w sztuce i powiada, że pomimo postępu cywilizacji, egzotyzm nie zniknie ze sztuki, gdyż jest wyrazem tęsknoty, uczucia, jednego z najgłębszych w duszy ludzkiej i że będzie się raczej zwiększał w miarę rozszerzania się zmechanizowanej i uniformistycznej cywilizacji, w której żyjemy.

Dlatego też sztuka Gauguina zawsze będzie miała swych admiratorów. Można Gauguinowi zarzucać wiele: lekceważenie bryły, literackość, upór nieco naiwny w kierunku archaizowania. Można krytykować, że raczej tworzył obrazowość i dekoracje niż malarstwo. Niemniej pewnem jest to, że ten «amator» umiał narzucić nam swą osobowość, stworzyć rzeczy godne uwagi, pomimo średniego talentu i pokonać trudności wszędzie, gdzie mu stanęły na przeszkodzie.

Ten buntownik, ów barbarzyńca, zdołał dokonać swego, dał nam obrazy z życia tahitiańskiego, których szlachetność, urok i bogactwo czyni z niego rodzaj Poussin'a egzotycznego, Poussin'a, który w miejsce antyku wolał pierwotną dzikość. Mimo różnic, jakie zachodzą pomiędzy obu artystami, istnieje więcej podobieństwa — niżby można przypuszczać — pomiędzy mistrzem z Andelys i mistrzem z Tahiti. Obaj skłonni do rozważań, uparci, niełatwi w życiu, nietroszczący się o modę, obaj dążą wytrwale do wprowadzenia ładu w świat swych odczuć i nienawidzą malarstwa dla malarstwa równie jak wirtuozerji. Obaj wreszcie żyją zdala od swego kraju rodzinnego pod niebem, które sobie upodobali.

Jeżeli namiętna uczuciowość Gauguina, jego zamiłowanie do rzeczy tropikalnych i niezawisłości wywodzą się po kądzieli z jego przodków peruwiańskich — to jego umysł jasny i logiczny nosi wszelkie znamiona ducha francuskiego.

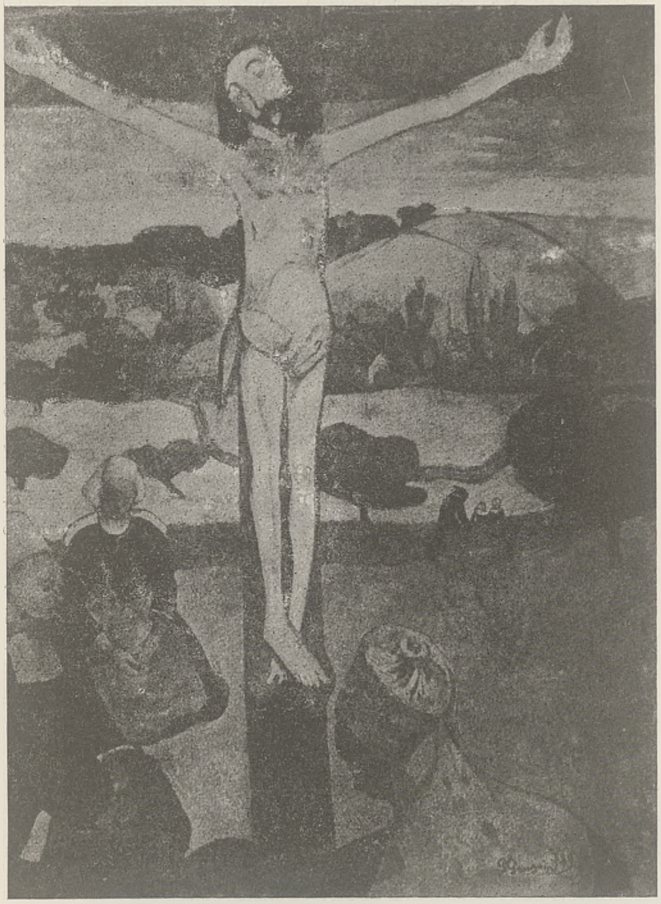
Streścił *K. M.*



P. Gauguin: Troje Tahitjan (olej)

EPOKA SYMBOLIZMU

Z okazji wystawy Gauguin'a i jego przyjaciół, urządzonej w 1934 r. przez «Beaux-Arts», wydany został katalog w opracowaniu p. Raymond Cogniat, zawierający przedmowę historyczną Maurice Denis p. t. L'epoque du symbolisme. Dotyczy ona tych lat, kiedy przyjechał do Paryża Ślewiński (r. 1888) i wszedł w kontakt z Gauguin'em i jego przyjaciółmi. Wprawdzie M. Denis nie wspomina nigdzie o Ślewińskim, niemniej daje on żywy obraz epoki, która wywarła wpływ zarówno na Ślewińskiego, jak i Wyspiańskiego i znalazła swój oddźwięk w twórczości «Młodej Polski». Tekst przełożyła p. Marja Judkiewicz.



P. Gauguin: Żółty Chrystus (olej) 1889

Nazwa Impresjonizmu chociaż nie została nigdy zaakceptowana przez artystów, których określała — posiada tę wielką zaletę, że przyjęła się ogólnie i weszła w powszechne użycie. Zupełnie odmiennie rzecz się ma z nazwą Symbolizmu, stosowaną do pewnej epoki malarstwa nowoczesnego — (z niemniejszą nieścisłością) — nazwa której już się nie używa, ani też nie rozumie. W czasie, kiedy Gauguin wypisał na wazie ceramicznej w Pouldu ironiczny napis: Sintaize, określenie Syntetyzmu zdawało się mieć wszelkie szanse przyjęcia się. Nazwa Neo-tradycjonizmu, którą proponowałem w mym pierwszym artykule w «Art et Critique» w 1890 r., przeciwstawiała się równolegle nazwie Neoimpresjonizmu. Miała ona określać nowość naszych idej «powrót do tradycji, tendencje, na które później — mówiąc o Cézanne'ie, Van Goghu i Gauguinie — wskazywałem jako na drogi «ku nowemu porządkowi klasycznemu». Ale jakby nie było i jakąby nazwę ustaliła przyszłość dla tego ruchu artystycznego, o którym tu mówię, i który był momentem zwrotnym w dziejach sztuki nowoczesnej — w pamięci mej powstaje szereg obrazów, wspomnień z tego czasu, który był czasem mej młodości.

Jedno z tych wspomnień — to obraz kawiarni Volpini, w miejscu zupełnie niemal pustem na wielkich targach w 1889 na Polach Marsowych, w cieniu dopieroco zbudowanej wieży Eifla. Tam oto wystawiono w białych ramach pierwsze dzieła nowego malarstwa.

Cóż to były za obrazy? Deformacje rysunku, wygląd karykaturalny, kolory położone na płasko. Wszystko to budziło powszechny skandal!

Ale zato ci, którzy raz dostali po głowie tego rodzaju dziełami — w epoce, kiedy Cabanel i Rochegrosse stali u szczytu sławy, w czasie, kiedy uznanie dla Maneta nie przekraczało granic szczupłej garstki — ci przynajmniej nie będą już zaskoczeni innem zuchwalstwem: W 15 lat później przypomną im Fowiści — jeśli już nie obrazy — to niemniej podobny efekt, jaki wywołały dzieła «grupy symbolistów i syntetystów w kawiarni M. Volpini». — Tamto wystawił Gauguin 17 płócien z Bretanji, z Arles i z Martyniki. Było tam 18 obrazów Emila Bernarda. Wokół tych dwóch koryfeuszów wystawiali Laval, Anquetin, Schuffenecker, Luis Roy, Daniel de Monfreid, Fauché i jeszcze Emil Bernard pod pseudonimem Ludovic Nemo.



Phot. Beaux-Arts

Maurice Denis: Macierzyństwo

Uczęszczałem wówczas do Akademji Julian, chociaż byłem uczniem Szkoły Sztuk Pięknych. Co za olśnienie z początku, a potem jakaż rewelacja! Zamiast okien otwartych na naturę — jak w obrazach impresjonistów, widziało się powierzchnie o masywnej dekoracyjności, o silnym kolorycie obwiedzionym brutalną kreską, która stwarzała przegrody (cloison [1]) —

[1]) Termin przyjęty z emalji przegródkowej (l'email cloisonné), gdzie zarys przedmiotu uzyskany jest zapomocą tasiemki metalowej — przyp. Red.

z którego to powodu mówiło się też wtedy o kloazoniźmie (cloisonnisme) albo też o japoniźmie. W tych niezwykłych dziełach znajdowaliśmy wpływy drzeworytów japońskich, obrazków ludowych z Epinal, malunków szyldowych i stylizacji romańskiej. Przychodziły też na myśl surowe uproszczenia scen chłopskich Pissarra, a przedewszystkiem obrazy Puvis'a de Chavannes, zwłaszcza jego «Rybak». O wpływie tego zapomnianego majstra, który to wpływ był potężny w końcu XIX wieku, wciąż się mówi zamało.

Drugie jeszcze wspomnienie pozostało mi żywo w pamięci. Przy cichej ulicy Clauzel sklep «ojca Tanguy» malowany na niebiesko w przeddzień wystawy «Niezależnych», słychać głosy praczek nucących «Chanson des Blés d'Or»:

Ach, gdy słowik znów zaśpiewa...

Słychać stuk podków koni dorożkarskich, nielicznych zresztą w tej cichej i mało uczęszczanej dzielnicy. Na chodniku spoczywają nasze płótna, które wózek ręczny zawiezie do Pawilonu Miasta Paryża, przy Cours la Reine nad Sekwaną. Tam staruszek Tanguy, którego Van Gogh wymalował w kapeluszu słomianym z miną upartego poczciwca pokazuje wewnątrz swego małego sklepiku z farbami «Słońca» Wincentego (Van Gogha), wielkie martwe natury Cézanne'a, jego pejzaże, portret p. Emperère, «Żonę kanalarza» — obraz dziś zaginiony. Ma też u siebie licznych Bernard'ów, u niego też zakupi Vollard jeden z moich pierwszych obrazów. Tutaj jest «Salon Carré» mistrza z Aix [1]) — tu jest miejsce jedyne w Paryżu — skoro Durand-Ruel «nie trzyma tych rzeczy» — gdzie można zobaczyć owe dzieła absurdalne i wspaniałe. Absurdalne jeszcze dla nas, bo są zbyt bogate, aby były łatwo zrozumiałe. Wspaniały ten oryginał pracuje w samotności: jest na drodze zrewolucjonizowania sztuki współczesnej, sztuki powszechnej. Tanguy mówił o Cézanne'ie tajemniczo. Znali go Gauguin i Bernard. On jednak zawsze unikał Paryża. Czy istniał on naprawdę? A może był tylko legendą? Tanguy wiedział, że Cézanne jest wielkim majstrem, genjuszem nowego malarstwa. To też wysoko cenił jego płótna: żądał do 300 franków za obraz!

Jakąż scenę mam teraz zamieścić pomiędzy dwoma skrzydłami tryptyku: Sklepik ojca Tanguy i Kawiarnia p. Volpini'ego? Chyba obraz oberży w Pouldu, albo w Pont-Aven? — (muszę się tutaj odwołać do wspomnień Sérusier'a).

Miejscowość Pouldu była dla Gauguina — jak to powiedział Charles Chassé — wyspą Tahiti na ziemi francuskiej. Gauguin przybył do Pouldu w lecie 1889 r. w czasie wystawy u Volpini'ego. Przez całe życie zachował on najlepsze wspomnienia z tego pobytu, pracowitego, urozmaiconego poważnemi gawędami i paradoksami. Ale wolałbym przejść wspomnieniami do Pont-Aven, do oberży «mamy Gloannec», w czasie, kiedy malarstwo Gauguina ulega zmianie, gdy jego indywidualność malarska — nie bez wpływu pewnych teoryj oczywista — utwierdza się definitywnie. Pont-Aven, miasteczko młynów i pięknych dziewcząt ze swym Bois d'Amour, rzeką usianą malowniczemi skałami — przyciągało w tym czasie malarzy, a zwłaszcza uczniów z Akademji Julian.

Gauguin przybył tu w 1886 — potem wyjechał z Lavalem na Martynikę. Wrócił w r. 1888, przywożąc z podróży do Antyl dzieła już zupełnie dojrzałe. Skolei zjawia się Bernard, przychodzi piechotą z Saint-Briac. Ten młody chłopak 20-letni przynosi z sobą nowości: zna Lautreca, Anquetina, a przedewszystkiem Van Gogha, którego poznał w pracowni Cormona. Symbolizm literacki nie ma dla niego tajemnic. Bernard, młodzieniec o dużej kulturze umysłowej, śmiałej inteligencji, którą pociąga wszystko, co nowe, zostaje przyjacielem, a później wrogiem Gauguina. Naturalnie wywiera duży wpływ na przyjaciela i otoczenie. «Mały» Bernard nazwany przez Roger Marxa ojcem symbolizmu, przebywa w Pont-Aven z Gau-

[1]) Tzn. salon reprezentacyjny Cézanne'a. (Przyp. Red.)



Phot. Beaux-Arts

Paul Sérusier: Entéléchie (olej)



Phot. Beaux-Arts

Emil Bernard: Zbiór hreczki (olej) 1888— Coll. Vollard



Phot. Beaux-Arts

P. Gauguin: Pejzaż z Bretanji (olej) 1889



P. Gauguin: Kobiety i jeździec (olej)
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Moskwie

guinem, Sérusierem i Chamaillardem. Chamaillard jest małym adwokatem z Quimper, którego naiwne malarstwo amatora czaruje całą grupę.

W tej samej gospodzie mają też swój kącik reakcjoniści, wśród których znajduje się niejaki p. Maupassant, który uchodzi za ojca sławnego literata, zaciekły wróg nowatorów. Utartym zwyczajem w dniu imienin gospodyni, każdy z gości wieszał w jadalni swój obraz. Otóż Maupassant zbuntował panią Gloannec przeciwko malarstwu Gauguina, mówiąc: «Nie, tego nie może pani powiesic, przecież oni sobie zakpili z pani». Wtedy Gauguin użył podstępu, przypisując swą martwą naturę niedoświadczonemu pendzlowi siostry Bernarda, która właśnie przyjechała do brata i obraz podpisał Madeleine B.

W tym czasie przeważają w malarstwie Gauguina uproszczenia przywiezione z Martyniki. Powstaje wtedy «Żółty Chrystus», «Walka Jakóba z aniołem» i Bernarda «Czarne zboże». Hasłem staje się przesadne podkreślanie walorów kolorystycznych i upraszczanie formy. Po tym historycznym pobycie Sérusier przywozi do akademji Julian, przy Faubourg Saint-Denis, kierowanej przez Lefebvre'a Doucet'a deseczkę, pokrytą czystemi kolorami, ułożonemi według pewnego systemu, ustalonego przez Gauguina. Dla nas stała się ona talizmanem nowej doktryny.

Tak, jak w pracowni Bernarda odkryłem wpływy Cézanne'a, zanim ujrzałem jego obrazy u ojca Tanguy, tak Sérusier wtajemniczył mnie w ewangelję Gauguina, nim zobaczyłem jego oryginalne dzieła w kawiarni Volpini. Apostoł i doktryner Sérusier stara się ująć w system nowe zasady, przywiezione z Pont-Aven. Sérusier posiadał autorytet, interesował się filozofją i muzyką, szczególnie Berliozem i Wagnerem, posiadał natyle znajomości fizyki i matematyki, by swobodnie móc dyskutować na wszystkie pasjonujące nas tematy. Wierzono mu tembardziej — gdy głosił kolor jasny, że dostał nagrodę na Salonie za obraz malowany ciemnemi barwami i przedstawiający tkacza, pracującego w mroku.

Następnego lata kontrolując swe teorje z Gauguinem, Sérusier rozczarował się, ale ten stan mija, ustępując entuzjazmowi. W tym czasie pisze mi z Pont-Aven: «Przyjechałem na tę cudną plażę i będę żył 15 dni sam z Gauguinem, bez rozrywek, bez trosk i bez alkoholu. Trochę pracuję i dużo się uczę, myślę o zebraniu i wystawieniu prac całej bandy w pracowniach, tak, by jaknajwięcej ludzi mogło je oglądać. Nie napotkam na duże trudności tej zimy. Gauguin ma zamiar wyjechać na Madagaskar i tam parę lat pracować. Zabiera z sobą Bernarda którego rodzina prawie się wyrzekła. Laval nas opuścił, Hahn, Holender, wróci do ojczyzny, lub pojedzie za Gauguinem. Zostanę więc jakgdyby wykonawcą ich testamentu».

Stał się nim w istocie. Gauguin jadąc na Tahiti, poleca jego opiece Jana Verkade, młodego Holendra. Wpływ Sérusiera jest znaczny w środowisku Akademji «Julian». Tam też z jego inicjatywy powstaje grupa «Nabis»; spoczątku należy do niej Bonnard, Ibels, Ranson, M. Denis, z innych szkół przychodzą René Piot, K. X. Roussel i Vuillard. Później zaznajamiamy się tam z Maillolem i Vallottonem «Nabiści» zbierali się co miesiąc w pasażu Brady na wspólnych obiadach, obficie przyprawianych paradoksalnemi teorjami.

Lata 1889—95 były latami pracy, burzliwych dyskusyj i krystalizowania teoryj. Nawiązujemy stosunki z literaturą Symbolistów. Za pośrednictwem Lugné-Poë i Retté ukazuje się mój pierwszy artykuł w r. 1890 w «Art et Critique». Teatr d'Art wystawia w r. 1891 «Cherubina» Charles Morice'a, późniejszego wydawcę «Noa-Noa», na benefis Gauguina i Verlaina [1]), a przedewszystkiem «Intruza», który jest pierwszym wielkim sukcesem Maeterlincka.

[1]) Benefis ten nie przyniósł żadnego dochodu, o czem pisze Gauguin w liście do Daniela de Monfreid z dn. 7. XI. 1891 r. — Uw. Red.

Gauguin jedzie 1891 r. na Tahiti. Wraca w 1893. Wynajmuje pracownię na rue Vercingetorix, maluje jasnym chromem, nosi zawsze ekscentryczne kostjumy i nie rozstaje się z Jawajką Annah. Na wystawie u Durand-Ruela, Degas nabywa 2 jego obrazy. Jest sławnym. Odjeżdża znów, by nie wrócić więcej...

Sława Gauguina spływa na jego uczniów. Urządzamy wystawy, robimy dekoracje do «Theatre des Arts» Paula Fort'a, do l'Oeuvre Lugne-Poe. Cóż to były za dekoracje i co za sztuki! Od Ibsena i Maeterlincka, aż do «Ubu-Roi», to serja rewelacyj; sztuka inscenizacji zmienia się; dekoracja oparta na złudzeniach, która była dotychczas nakazem, ustępuje dekoracji pełnej imaginacji.

Odilon Redon, którego znaliśmy z cudownych litografij, zbliża się do Gauguina, wnosząc do naszej grupy element tajemniczego mistycyzmu. Przyjmował nas w swym apartamencie na Avenue Wagram z tą samą godnością, z jaką gościł nas Mallarmé, przy rue de Rome. Możemy go nazwać Mallarmem malarstwa. Jego apokaliptyczna wyobraźnia ukrywała się za maską wykwitnego światowca. — W tym czasie Gustave Moreau zostaje dyrektorem Ecole des Beaux-Arts. Chociaż Moreau jest nam pod wieloma względami bardzo obcy, reprezentuje idealizm z takim talentem i z taką pasją intelektualną wpaja go uczniom, że z jego szkoły wychodzi kilku doskonałych malarzy.

Może to zgorszy niektórych uprzedzonych, że chodziliśmy z Vuillardem podziwiać nowe dekoracje Besnarda w Ecole de Pharmacie. Dawał nam nowe pojęcia o sztuce dekoracyjnej, przejmującej nas dreszczem modernizmu, który zresztą nie zmniejszał naszego uwielbienia dla Puvis'a de Chavannes.

Cóż było podstawą teorji Serusiera, opartej na Gauguinie i Bernardzie a nawet Odilon Redonie? Ponieważ często i obszernie omawiałem ją w mych książkach [1]), przypomnę tylko, że prowadziła do dwóch deformacyj: deformacji objektywnej, opartej na koncepcji czysto estetycznej i dekoracyjnej na zasadach techniki kolorystycznej i kompozycyjnej — i deformacji subjektywnej, wynikającej z osobistego wrażenia artysty, jego duszy i pewnego odczucia przyrody, które wykluczało, przynajmniej teoretycznie, abstrakcję i «literaturę». Z drugiej strony tacy pisarze jak Charles Morice i Albert Aurier podkreślali pierwiastek mistyczno-literacki. Albert Aurier w jednym artykule pisze: «Forma każdego przedmiotu jest wcieleniem jego istoty, to znaczy dotykalnym wykładnikiem pewnej myśli, a dalej: w przyrodzie każdy przedmiot jest tylko wcieleniem myśli». Mówił językiem tajemniczym, pełnym ekspresyjnej symboliki, łączył sztukę Gauguina z Leonardem da Vinci, Gustawem Moreau, Puvis'em, prerafaelitami i wyrażał się z pobłażaniem o sztuce «nieszczęsnego Seurat'a i jego nauce, tak bezpłodnej samej w sobie». Artykuł ten był ilustrowany przez Bonnard'a i Vuillard'a, których ilustracje niebardzo godziły się z formułami autora, byli to bowiem artyści zbyt zakochani w samem malarstwie, aby się dać zaścieśniać w «nieuchwytne uduchowienia».

W tym czasie Bernard podróżuje i zaczyna sobie zdawać sprawę z technicznych braków tej pierwszej epoki. Po pobycie w Egipcie jego malarstwo i pojęcia stają się zupełnie klasyczne. W r. 1903 wydaje «Rewolucję estetyczną», w której jako esteta, poeta i malarz staje na przeciwnym biegunie teoryj powstałych w Pont-Aven.

Wydaje listy Van Gogha zmarłego w r. 1890 i przyczynia się wybitnie do sławy Cézanne'a. W pojęciu tego artysty wielcy Wenecjanie wywarli szkodliwy wpływ na intuicyjny klasycyzm Cézanne'a i wybujały romantyzm Van Gogha.

Anquetin zagłębia się w anatomję i dokładnie studjuje wiedzę malarską; musiało mu się przyznać rację, gdy biadał nad nieuctwem nowej generacji, pozbawionej nauki o technice malarskiej, jaką dawniej dawały pracownie. Pewne zręczności,

[1]) Théories i Nouvelles Théories, Paris, Rouart.



K. X. Roussel: Wąż i Eurydika (olej)



Phot. Beaux-Arts

Pierre Bonnard: Champs Elysées (olej)



Edouard Vuillard: Wnętrze (olej)

przepisy dokładnego preparowania farb i płótna, często pogardzane, były jednym z warunków powstania arcydzieł, przyczyną ich pięknej patyny i konserwacji. Sczasem dzieła jego stały się martwe, a wszystko co mu zostało, to formułki, uświęcone podziwem wieków, które niezmordowanie powtarzał.

Wielki talent Toulouse-Lautreca stworzył dzieła pełne realizmu, oparte na bystrej, bezwzględnej obserwacji i doskonałym rysunku. Wpływ 1890 r. można zauważyć tylko w grafice i plakatach.

Edward Vuillard jest bardziej skomplikowany od Lautreca. To też postać wyposażona w tyle wyjątkowych i różnorodnych zalet, nie da się łatwo wcisnąć w ramy jednej szkoły. Nie ulega wątpliwości, że Vuillard dużo zawdzięcza grupie «Nabis»: wrażenia wypowiadające się w ornamencie, kontrola uczuć, opanowanie środków oto zalety, które ta niepospolicie wrażliwa psychika umiała sobie przyswoić. Artystyczne sumienie Vuillarda od czasu jego pierwszych obrazów z «Wnętrzami» jest zawsze czujne. Koło r. 1890 spostrzega i wzbogaca się pewnemi teorjami, dodatnio wpływającemi na produktywność jego talentu. Ze smakosza przedzierżgnął się w ascetę, co Jacques Blanche uważa za dowód inteligencji i panowania nad sobą, dwóch właściwości koniecznych do stworzenia doskonałego dzieła, opartego na oryginalności i talencie malarza.

Przypuszczam, że i Roussel, subtelny pejzażysta, malarz scen mitologicznych, wspaniały dekorator nie żałował, że uległ, coprawda nie bez oporu, wpływom formułek naszej młodości.

Przykładem wierności estetyce swych debjutów jest Bonnard. Podziwia się młodzieńczość jego ostatnich prac. Odtwarza on każde zdarzenie i każdy przedmiot, zawsze świeżą wrażliwością. Przewracając wartości, zastępuje logikę naturalną przez własną, w którą wplata ironję lub czułość olśnionego obserwatora.

Jeżeli porównamy go z innymi artystami także obdarzonymi czarującym kolorem, n. p. z Matissem, uderza nas w malarstwie Bonnarda siła sugestji z jaką podaje nam swe koncepcje artystyczne. Ach! Te dwie deformacje, objektywna i subjektywna, Bonnard stosuje je podświadomie. Gdzie są te czasy Bonnardzie, w których z przekory wmawiałeś w Sérusiera, że malarstwo sztalugowe zginie, z chwilą wynalazku kolorowej fotografji. Tak, to te dwie deformacje przemieniają twe płótna: jedna w kobierce przedziwnych kolorów, druga w czarującą bajkę subtelnej poezji. One to są niewidzialnym motorem twej twórczości, będącej triumfem twych niezwykłych zalet i fantazji pełnej uśmiechu.

Przemijającemi elementami symbolizmu były cechy chałaśliwie głoszone przez symbolizm literacki, mianowicie: nadużywanie dziwacznych metafor, upodobanie w banalnych, średniowiecznych reminiscencjach i pseudomistyczna atmosfera, ulubiona przez poetów i towarzystwo Rose-Croix. To wszystko miało wnet zniknąć, pozostawiając jednak arcydzieło, i to jedno z największych, powstałe w tym nastroju. To: «Pelléas et Mélisande». Ci spośród nas, którzy mieli pociąg do idealistycznych tematów, poprzez legendy, prymitywizm, manjeryzm i beztreściwą mistykę, znaleźli swą drogę i zwrócili się do religijnego malarstwa. Odrodzenie wiary chrześcijańskiej, zyskującej w tym czasie gorących zwolenników wśród nowonawróconych, rekonstrukcje, budowy i dekoracje kościołów sprzyjały rozwojowi ich malarstwa. Wspomniałem już, jak teorje r. 1890 sprzyjały rozwojowi sztuki kościelnej, ale będąc za blisko ruchu, wynikłego z symbolizmu, nie chcę występować jako jego chwalca, lub krytyk. Wystarczy przypomnąć, że teorje r. 1890 rozwinęły się i weszły w życie w okresie, nazwanym odrodzeniem sztuki religijnej.

Na wystawie «Gazette des Beaux-Arts» widzimy co zostało i co zostanie z epoki sztuki już odległej; t. z. to, co jest zgodne z wieczną tradycją, a przez naszych ojców naiwnie nazwane zasadami piękna. Jakąkolwiek była rola inteligencji w tworzeniu tych teoryj, musi się przyznać, że teorje te sprzyjały rozwojowi i wypowiedzeniu się każdej indywidualności, że nie stłumiły żadnego ludzkiego odruchu, żadnej możliwości artystycznej. Ci, którzy się interesują historją sztuki, zbadają następstwa, skutki i wpływy, jakie wywarli na nowe kierunki, a nawet na szkoły oficjalne w ciągu ostatnich 40 lat — nowatorzy — syntetyści i symboliści z roku 1890.



Pierre Bonnard: La vie du peintre

Rysunek przedstawia Place de Clichy, w środku pomnik, obok kwieciarki z wózkiem. Z lewej idą Roussel, Vuillard i Bonnard (z laską). Po prawej stronie na tle Moulin Rouge idzie Toulouse-Lautrec z laską w lewej ręce, obok niego nieodłączny kuzyn (wysokiego wzrostu) — zboku z teczką w ręku (z pismami teoretycznemi) kroczy pośpiesznie Maurice Denis.

Numer niniejszy liczy 100 stron druku i zawiera 171 reprodukcyj oraz dodatek dwuch barwnych plansz. Numer ten wyrównuje w pełni zaległość wydawniczą za pierwsze połrocze IV rocznika i posiada objętość większą niż 6 pojedynczych numerów.

Równocześnie ze zwiększeniem objętości pisma i wzbogaceniem materjału ilustracyjnego, obniżyliśmy prenumeratę na 7 zł. rocznie. Prenumeratorzy, którzy zgóry wpłacili należytość za pierwsze półrocze bieżącego rocznika, mogą wynikłą z obniżki różnicę odliczyć przy wpłacie prenumeraty na półrocze drugie.

Redakcja dołoży starań, aby następne numery «Głosu Plastyków» ukazywały się w regularnych odstępach i prosi o zjednywanie dla naszego pisma stałych Prenumeratorów i Przyjaciół.



Phot. Durand-Ruel, Paris

Paul Gauguin: Zazdrość (scena z Tahiti) olej. 1894

Z UWAG P. GAUGUIN'A O SZTUCE

Fragmenty z notatek p. t. «Diverses choses»[1]).

Postęp techniczny uważał Gauguin za głównego wroga sztuki: «nadeszły maszyny — i sztuka odeszła. Jestem daleki od myśli, że fotografja jest dla nas rzeczą pomyślną. Jeden z amatorów konia powiedział, że od czasu fotografji migawkowej, artysta zrozumiał to zwierzę. Jeżeli chodzi — o me zdanie — to cofam się w myśli daleko, dalej niż ku koniom z fryzu Partenonu, bo do «dada» mego dziecińства, pięknego konia drewnianego»,

✶ «...Zatrzymałem się przy nimfach Corota, tańczących w lasach Ville-d'Avray. Ten rozkoszny Corot, bez żadnych studjów tańca w Operze, umiał całkiem naiwnie kazać tańczyć swym nimfom i przetworzyć w mgłach horyzontu chaty przedmieść Paryża w prawdziwe świątynie pogańskie. Lubiał on marzyć — i przed jego obrazami ja również oddaję się marzeniu».

✶ «Dla tego, kto potrafi widzieć« — pisał Gauguin w kajecie, przeznaczonym dla swej córki Aliny[2]), «dzieło sztuki jest zwierciadłem, w którem odbija się stan duszy artysty. Kiedy patrzę na portret, malowany przez Velasqueza lub Rembrandta, mało zwracam uwagi na rysy twarzy malowanej osoby, ale wyczuwam wewnętrznie wizerunek duszy tych malarzy. Velasquez jest nawskróś królewski, Rembrandt, czarodziej, jest prawdziwym prorokiem».

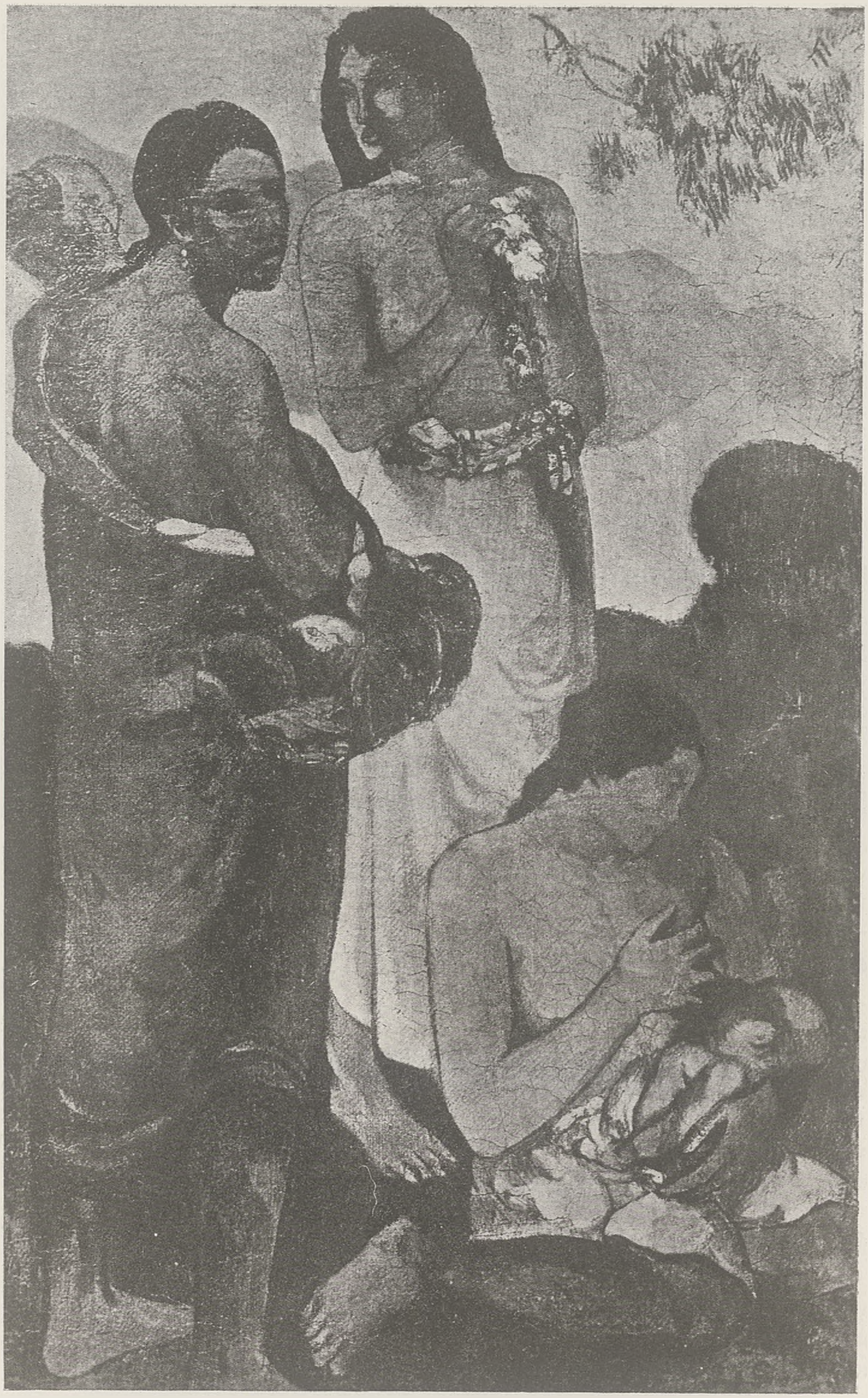
✶ ...Courbet świetną dał odpowiedź pewnej pani, która zapytała go o czem myśli, kiedy wybiera się malować pejzaż: «Ja nie myślę — droga pani — ja odczuwam niepokój (emocję)».

✶ «...Lubię wyobrażać sobie, że Delacroix przyszedł na świat o 30 lat później i przy pomocy swej fortuny i genjuszu podjął walkę, którą ja odważyłem się podjąć. Jakiegoż Renesansu bylibyśmy dziś świadkami». Gauguin wskazując na śmiałość tego mistrza, który namalował oko «de face» na obliczu zwróconem w profil w Masakrze w Scio — ponieważ to działało lepiej, pisze: To były te rewolucje w rysunku, które zrobiły mu reputacje złego rysownika». — W dalszym ciągu robi Gauguin zarzuty nieskazitelnej perspektywie, która wypacza wygląd przedmiotu przez chęć prawidłowości: ...Przecież to nasza wyobraźnia tworzy obraz w obliczu przyrody. Niższość sztuki współczesnej pochodzi z pretensji «oddawania» wszystkiego. Całość ginie zatopiona w szczegółach. Dzięki temu staje się ona nudną. Wrażenie, jakiego doznajemy, powstaje z takiego czy innego zestawienia barw, świateł i cieni, z tego, co możnaby nazwać muzyką obrazu. Wchodzi się np. do katedry i jest się w odległości zbyt dużej od obrazu, aby zobaczyć co przedstawia. — Jakże często wtedy za nim poznało się treść obrazu jest się wziętym jego magicznym akordem malarskim...

---

[1]) Diverses Choses — Paris 1923 — Ed. Cres et Cie, są one dalszym ciągiem wraz z «Racontars d'un rapin» manuskryptu Noa-Noa i obejmują szereg uwag Gauguin'a o sztuce.

[2]) zamieszczonym w «Diverses Choses».



Paul Gauguin: Macierzyństwo

✶ ...Wielkość mistrzów sztuki nie polega wcale na braku u nich omyłek. Ale ich omyłki, a raczej ich «roztargnienia» są innego rodzaju niż u zwykłych malarzy. Poeci i krytycy starają się pracom wielkich mistrzów przypisywać zawsze doskonałość w niektórych drugorzędnych właściwościach. Chwalą rysunek Rafaela, koloryt Rubensa, światłocień Rembrandta. Nie! Tysiąc razy nie, nie w tem prawda. Czy istnieją recepty piękna? Szkoły dają recepty ale nie stwarzają dzieł, któreby zniewalały do słów: «jakie to piękne!» — Sądzę, że sztuka jest zawsze poważna. —

✶ ...Bądźcie pewni, że malarstwo wchodzi w strefę muzyki. Cézanne naprzykład wydaje mi się uczniem Cezara Francka. Gra stale na wielkich organach, co skłania mnie sztukę jego nazwać wielogłosową.

✶ ...Malarza podczas pracy ogarnia niepokój, którego publiczność nie jest w stanie odczuć (przejąć). Twórczy niepokój malarza, rzeźbiarza lub muzyka jest zupełnie innego rodzaju niż pisarza, pozostaje w zależności od wzrokowych i słuchowych wrażeń, charakteru i instynktu twórcy i jego zmagań się z materją.



Phot. Formes

Paul Gauguin: *IA ORANA MARIA* (olej)

«...Wymalowałem obraz, płótno wymiaru 50-tki. Anioł o skrzydłach żółtych wskazuje dwom kobietom tahityjskim Marję i Jezusa, również tahityjczyków. Kobiety są półnagie, odziane w paréo, rodzaj wełny, utkanej w kwiaty, którą zawiązuje się w pasie. W tle — góry, bardzo ciemne i kwitnące drzewa — droga ciemnofioletowa — pierwszy plan z zieleni szmaragdowej. Po lewej banany. Jestem dość zadowolony z tego obrazu».

(P. Gauguin — z listu do przyjaciela Georges-Daniela de Monfreid — z dn. 11 marca 1892 r. Obszerne wyjątki z tych listów, pisanych z wysp Oceanji zamieścimy w następnym numerze).

WYJĄTKI Z PISM I ARTYKUŁÓW GAUGUIN'A

Wyjątki z «Racontars d'un rapin» — wrzesień 1902, pisma redagowanego przez Gauguina na Markizach, w dystrykcie Atuana.

...Czy Giotto znał perspektywę? A jeżeli ją znał, to czemu nie czynił z niej użytku?

Pytamy się, dlaczego Infantka Velasqueza ma ramiona sztuczne i dlaczego głowa nie jest na nich osadzona — a wygląda to dobrze; podczas gdy głowa Bonnata osadzoną jest na prawdziwych ramionach i wygląda to źle [1]).

...Umieć rysować, to nie znaczy dobrze rysować. Zbadajmy tę osławioną wiedzę rysunku; ależ to wiedza którą posiadają wszyscy laureaci rzymscy, (Prix de Rome paryskiej Szk. Szt. P. uw. Red.), a nawet ci, którzy z konkursu wyszli ostatni — wiedza której bez wyjątku wszyscy się nauczyli w ciągu kilku lat jak łagodne barany, strzeżone przez swego pasterza Cabanel'a. Wiedza to, której nabyli bez wysiłku...[2])

Wyszedłszy z takiej tresury, Besnard [3]) umiał wyśpiewać, jak księżyc jasno świeci! W początkach swej karjery wyśpiewywał to białkiem i sjenną paloną, ale później wywąchał jak czujny pies, skąd wiatr wieje i powiedział sobie, że impresjonizm praktykowany przez człowieka, umiejącego rysować, będzie cudem. Poświata księżyca przeszła przez wszystkie gamy farbiarza.

Dowcipny jeden malarz, któremu opowiadano o Besnardzie, jakby go chciano nim zastraszyć, odpowiedział: «Ależ tak, Besnard to przepyszny ptak, ale czemuż lata on w naszych piórach?»

...Malarz, który nigdy nie umiał rysować, ale dobrze rysuje, to Renoir... U Renoir'a nic nie jest na swem miejscu: nie szukajcie u niego linji, która nie egzystuje; jakby przez czarodziejstwo piękna plama barwna i pieszczotliwe światło są dostatecznie wymowne. Od początku XIX wieku sztuka nie jest już językiem jak poprzednio, wyrosłym w każdym kraju w oparciu o piękne tradycje. Stała się pewnego rodzaju volapükiem sformowanym według recept — powszechnie obowiązującym żargonem, nauczanym przez patentowanych profesorów o gwarantowanej doskonałości i bezmiarze przeciętności. Ten volapük jest nadal w użyciu i stwarza swoje prawa. Wygodny dla miernot, staje się dla ludzi talentu przyczyną straszliwych udręk. Na przykład dla Delacroix, będącego w ustawicznej walce ze Szkołą Sztuk Pięknych i jej duchem. Stąd też pochodzi owa sentencja stale wygłaszana o Szkole Sztuk Pięknych: *«Delacroix jest wielkim kolorystą, ale nie umie rysować»*.

Równolegle z nim Ingres, również świadom tego, jak niedorzecznym jest język akademicki, jął się z uporem rekonstruować język logiczny a piękny dla swego użytku, mając jedno oko zwrócone na Grecję, a drugie na naturę. Ponieważ rysunek u Ingres'a był linją, nie dostrzeżono w tem żadnej zmiany. Ruch jednak wszczęty przez niego, był wielkiego znaczenia. Nikt go z otoczenia nie zrozumiał, nawet jego uczeń Flandrin, który nigdy nie przemawiał innym językiem, niż volapükiem i dlatego właśnie uchodził za mistrza klasycznego, podczas gdy Ingre'a zepchnięto na ostatni plan, by wrócił z tem większą świetnością w naszych czasach.

Między Ingres'em a Cimabue'm dużo jest punktów stycznych: między innymi śmieszność, ta śmieszność piękna, którą możnaby tłumaczyć w ten sposób: niema nic bardziej podobnego do knota niż arcydzieło — i vice versa.

Madonny Cimabue'a przez tę swoją śmieszność są bliższe tego fenomenu, który stał się dogmatem, niż wszelkie dziewice, w wulgarnem pojęciu niepokalane... W tem właśnie istota rysunku, przechodzącego w swych odcieniach z rzeczy możliwych w niemożliwe. Bóg, bogowie, stworzeni są na obraz i podobieństwo ludzkie: niechaj tak będzie! Ale co innego jeszcze tkwi wewnątrz, a nie zewnątrz.

Ramię, mówił Ingres z gniewem swym uczniom, nie jest skorupą żółwia. Anatomja, to stara znajoma, ale nie — przyjaciółka.

Mimo swego charakteru oficjalnego Ingres był z pewnością najmniej zrozumianym w swojej epoce; może właśnie dlatego był on oficjalnym. Nie widziano w nim rewolucjonisty, rekonstruktora, jakim był w rzeczywistości — dlatego właśnie mało był słuchanym w szkole. — Ingres umarł i prawdopodobnie źle został pochowany, bo stoi zupełnie na nogach, już wcale nie oficjalny, ale zupełnie niezależny. Nie mógł on być bożyszczem tłumów...

...Używajcie zawsze kolorów tego samego pochodzenia. Indygo jest najlepszą zasadą; żółknieje w kwasie siarczanym, czerwienieje w occie. Trzymajcie się tych trzech kolorów. Przy cierpliwości wyprowadzicie z nich wszelkie tony. Światłość i białość wydobywajcie przez grunt, ale nie pozostawiajcie go nigdy mokrym...

Unikajcie czarnej barwy i mieszaniny białego z czarnem. Nie ma nic czarnego, nie ma nic szarego...

Dobrze jest, by młodzi ludzie mieli modela; ale podczas malowania niechaj zasłonią go kotarą. Lepiej malować z pamięci, wówczas dzieło wasze będzie istotnie waszem...

Któż wam mówi, że należy szukać kontrastów barwnych?... Wobec tego nie mogłyby się mieścić w bukiecie dwa takie same kwiaty?

Szukajcie harmonji, a nie kontrastów. Przechodźcie z jasnego w ciemne, a nie z ciemnego w jasne; malarstwo wasze nigdy nie będzie dostatecznie jasnem; oczy orzeźwić się chcą malarstwem; dajcie im radość, a nie smutek...

Wszystko winno wyrażać spokój, pogodę duszy. Unikajcie niespokojnej pozy. Każda z waszych figur niechaj będzie doskonałą równowagą...

Dajcie każdej rzeczy wyraźny zarys!... Czystość zarysu jest pochwałą ręki, której nie osłabia żadne wachanie woli [4]).

...Mylisz się, jeżeli ci się wydaje, że ja się niesłusznie uważam za dzikiego. Jestem dzikim, a cywilizowani czują to, bo w dziele mojem niema nic takiego, coby z równowagi wyprowadzić mogło, chyba tylko dzikość, niezależna odemnie samego. Dlatego nie jest ono do naśladowania. Każde dzieło ludzkie jest wyjaśnieniem człowieka. Stąd dwa rodzaje piękna: jeden powstaje z instynktu, drugi z pracy. Zmieszanie się obydwóch — z zmianami, jakie konsekwentnie nastąpić muszą — wydobywa wielkie, skomplikowane bogactwo. Rzeczą krytyki artystycznej jest ich odkrycie... Wielka wiedza Rafaela ani na chwilę nie powstrzymuje mnie w szukaniu istoty jego w instynkcie piękna. Rafael urodził się pięknym. Reszta jest u niego modyfikacją.

Fizyka, chemja, wogóle nauki przyrodnicze wywołały w sztuce epokę nieładu, i możnaby powiedzieć, że artyści wyzbywszy się swej naturalnej dzikości, zbładzili na różne manowce, by znaleźć twórcze pierwiastki, których już nie mieli w sobie...[5]).

ZAPISKI SYNTETYCZNE

Zapiski te wyjęte są ze szkicownika artysty, przywiezionego przez jednego z przyjaciół z wysp Markizów, gdzie Gauguin spędził ostatnie lata życia. Ogłoszone zostały przez p. Henri Mahaut w czasopiśmie «Vers et Prose».

Malarstwo jest najpiękniejszą ze wszystkich sztuk; w niem zespalają się wszelkie wrażenia, na widok obrazu może każdy dowolnie wedle swej wyobraźni, stworzyć powieść, może jednym rzutem oka dopuścić do swej duszy całą powódź najgłębszych wspomnień. Nie potrzeba tu żadnego wysiłku pamięci: wszystko jest zespolone w jednej chwili. — Sztuka jest zupełna, która jednoczy i uzupełnia wszystkie inne. — Jak muzyka, działa ona na duszę za pośrednictwem zmysłów: harmonijne tony barwne odpowiadają harmonjom dźwięków; lecz w malarstwie dochodzi się do jednolitości, niemożliwej w muzyce, gdzie akordy następują jedne po drugich i ocena ich doznaje ustawicznego utrudzenia, jeśli się pragnie połączyć początek z końcem. Krótko mówiąc, słuch jest zmysłem pośledniejszym od zwroku. Słuch może ogarnąć naraz tylko jeden dźwięk, podczas gdy wzrok obejmuje całość, upraszczając ją dowolnie.

Jak literatura taksamo i sztuka malarska opowiada to, co chce, z tem jednakże udogodnieniem, że czytelnik poznaje natychmiast i preludjum i inscenizację i rozwiązanie. Muzyka

---

[1]) Bonnat Joseph Leon (1833—1922) członek Instytutu, prof. Szkoły Szt. P. sława sztuki oficjalno-akademickiej. (Uw. Red.).

[2]) Cabanel Alexandre (1823—1889) prof. Szkoły Szt. P. (Uw. Red.).

[3]) Besnard Paul-Albert (1849—1934) członek Inst. prof. Szk. Szt. P. (Uw. Red.).

[4]) Są to nauki, które wygłaszał Gauguin w Pont-Aven.

[5]) Z ostatnich listów, które pisał Gauguin przed śmiercią z wysp Oceanji do przyjaciela swego Ch. Morice'a.

i literatura wymagają dla ocenienia całości wysiłku pamięci, zaś ostatnia z tych sztuk jest najbardziej niezupełną i najmniej potężną.

Można marzyć swobodnie, słuchając muzyki lub patrząc na obraz; zaś czytając książkę, jest się niewolnikiem myśli autora.

Pisarz musi zwracać się do umysłu, zanim ugodzi w serce, a chyba wiadomo, że wrażenie przemyślane jest niezbyt potężne.

Jedynie wzrok daje natychmiastowe wrażenie.

A jednakże literaci są jedynymi krytykami sztuki; oni jedni bronią się wobec publiczności. Ich przedmowa jest zawsze obroną ich dzieła, jakgdyby prawdziwnie dobre dzieło nie było sobie samo obrońcą [1]).

Panowie ci unoszą się nad światem jak nietoperze, które uwijają się o zmroku i których widzialny kształt pojawia się to tu, to tam — wszędzie; stworzenia niespokojne o swój los, którym zaciężkie ciało nie pozwala wzbijać się w górę. Rzuć im chusteczkę napełnioną piaskiem, a one głupio natkną się na nią.

Warto ich posłuchać, jak sądzą dzieła ludzkie. Bóg stworzył człowieka na obraz i podobieństwo swoje. Oczywiście, jest to pochlebne dla człowieka. Dzieło to podoba mi się i jest tak wykonane, jakbym ja je pojął. Na tem polega cała krytyka sztuki. Być w zgodzie z publicznością, szukać dzieła na jej obraz i podobieństwo. Tak, panowie literaci, nie jesteście zdolni krytykować dzieła sztuki, choćby to nawet była książka. Albowiem już jesteście sędziami znieprawionymi; mieliście już z góry swoje zdanie, zdanie literata i uważacie siebie za zbyt wysokich, by zważać na czyjąś tam inną myśl. Nie lubicie barwy niebieskiej, więc potępiacie wszystkie niebieskie obrazy. Poetycznie wrażliwi i melancholijni, chcecie, żeby wszystkie dzieła były w tonach molowych. Ten z was lubi wdzięk, chce więc mieć wszystko w tym duchu. Inny znowuż lubi wesołość i nie pojmuje sonaty.

Do osądzenia książki, trzeba inteligencji i wykształcenia. Do sądzenia malarstwa i muzyki, trzeba oprócz inteligencji i wiedzy artystycznej jeszcze szczególnej wrażliwości, trzeba poprostu być artystą z urodzenia, a mało jest wybranych z pośród wszystkich powołanych. Każda idea da się formułować, ale z wrażeniami serca rzecz ma się inaczej. Ileż to trzeba wysiłków, żeby opanować strach lub chwilę entuzjazmu; a miłość czyż nie jest częstokroć natychmiastową i niemal zawsze ślepą? i twierdzić tu, że myśl to jest duch, podczas gdy instynkty, nerwy, serce stanowią części materji. Cóż za ironja!

Ta właśnie materja jest najmniej uchwytną, najtrudniejszą do określenia i najbardziej różnorodną. Myśl jest niewolnicą wrażeń.

Ponad człowiekiem jest natura.

Literatura jest myślą ludzką, opisaną słowem.

Żebyście z niewiem jakim talentem opowiedzieli mi, jak trawiony zazdrością Otello przychodzi, by zabić Desdemonę, nie doznam nigdy takiego wrażenia, jakie wywoła we mnie widok Otella, zbliżającego się do jej pokoju z burzą na czole. Zatem potrzeba wam koniecznie teatru do uzupełnienia waszego dzieła.

Możecie opisać mi burzę z prawdziwym talentem, ale nigdy nie zdołacie dać mi jej wrażenia.

Muzyka instrumentalna, tak samo jak liczby, ma za podstawę jednostkę. Każdy system muzyczny wynika z tej zasady i ucho przyzwyczaiło się do wszystkich podziałek, lecz możnaby użyć innej podstawy i tony, półtony, ćwiartki szłyby za sobą. Tylko, wyszedłszy z tej zasady, doszłoby się do dysharmonji. Oko jest mniej przyzwyczajone, niż ucho, do odróżniania tych dysharmonji, a zarazem podziałki są tu o wiele liczniejsze, a nadto, dla większej jeszcze komplikacji, istnieje w tym kierunku więcej jednostek.

W muzyce wychodzi się z jednego tonu, w malarstwie z wielu. Mianowicie zaczyna się od czarnego i różniczkuje aż do białego — pierwszej jednostki, która jest najłatwiejszą, więc najczęściej używaną i co za tem idzie, najlepiej rozumianą. Lecz weźcie tyle jednostek podstawowych, ile barw jest w tęczy, dodajcie do tego te, które powstają ze zmieszania barw, a otrzymacie bardzo poważną cyfrę jednostek. Jakiż natłok cyfr, prawdziwa chińska łamigłówka i nic w tem niema zdumiewającego, że wiedza kolorystyczna jest tak mało pogłębiona przez malarzy i tak mało rozumiana przez publiczność, lecz zarazem jakież bogactwo środków do wejścia w zażyły stosunek z przyrodą.

Potępia się u nas barwy niezmieszane, zestawione obok siebie. Na tem polu my jesteśmy może zwycięzcami, popieranymi możnie przez przyrodę, która nie postępuje inaczej.

Zieleń, położona przy czerwieni, nie daje barwy brunatnoczerwonej, jak mieszanina tych dwu barw lecz dwa drgające tony. Połóżcie obok czerwieni chromową żółtą, a otrzymacie trzy tony, wzbogacające się nawzajem i wzmagające natężenie tonu pierwszego: zieleni.

Połóżcie zamiast barwy żółtej niebieską, a odnajdziecie znowu trzy tony różne, lecz wibrujące jedne wobec drugich.

A jeśli położycie zamiast niebieskiej fioletową, wpadniecie na ton brudny. Sama barwa jest czemś surowem i nie istnieje w naturze. Takie odrębne barwy znajdują się tylko w tęczy, lecz jakichże bogata natura dołożyła starań, żeby nam je ukazać jedne obok drugich, w porządku zamierzonym i niezmiennym, tak jakby jedna rodziła się drugiej.

Otóż mając mniej środków niż natura, sami siebie skazujecie na ogołocenie z tych, których ona wam użyczyła. Czyż zdołacie dać tyle światła, co natura, tyle ciepła, co słońce? A mówicie o przesadzie, lecz jakże chcecie przesadzać, skoro jesteście zawsze poniżej natury?

Ach! jeśli rozumiecie przez przesadę każde dzieło, źle zrównoważone, w takim razie macie słuszność, lecz zwrócę tu uwagę na to, że choćby wasze dzieło było niewiem jak lękliwe i blade, osądzi się je jako przesadne, jeśli w niem zgrzeszycie przeciw harmonji.

Czyż więc istnieje wiedza harmonji? — Tak.

Oto zmysł kolorystyczny jednostki jest właśnie naturalną harmonją. Jak śpiewacy, tak i malarze śpiewają czasem źle: oku ich brak harmonji.

Nabywa się później, wskutek nauki, całej metody harmonji, o ile się jej nie traktuje tak jak w akademjach i po większej części w pracowniach. W samej rzeczy podzielono naukę malarstwa na dwie kategorje. Uczy się najpierw rysować, a potem malować, poprostu mówiąc, koloruje się w obrębie przygotowanego już konturu: coś tak jak malowanie posągu.

Wyznaję, że dotąd zdołałem zrozumieć tylko jedną rzecz w tym procederze, mianowicie, że barwa jest w nim już tylko dodatkiem. Trzeba, mój panie, porządnie rysować, zanim się zacznie malować i to się mówi tonem magistralnym jakim się zresztą mówi wszystkie wielkie głupstwa.

Czyż wkłada się buciki zamiast rękawiczek? Czyż zdoła kto istotnie udowodnić mi, że rysunek nie wynika z barwy i odwrotnie? A ja na dowód podejmuję się pomniejszyć lub powiększyć ten sam rysunek wedle barwy, która go wypełnię. Spróbujcie narysować w zupełnie tych samych proporcjach głowę Rembrandta i dodajcie do niej koloryt Rubensa a zobaczycie jak niekształtna rzecz z tego wyniknie i jak równocześnie nieharmonijnym stanie się koloryt.

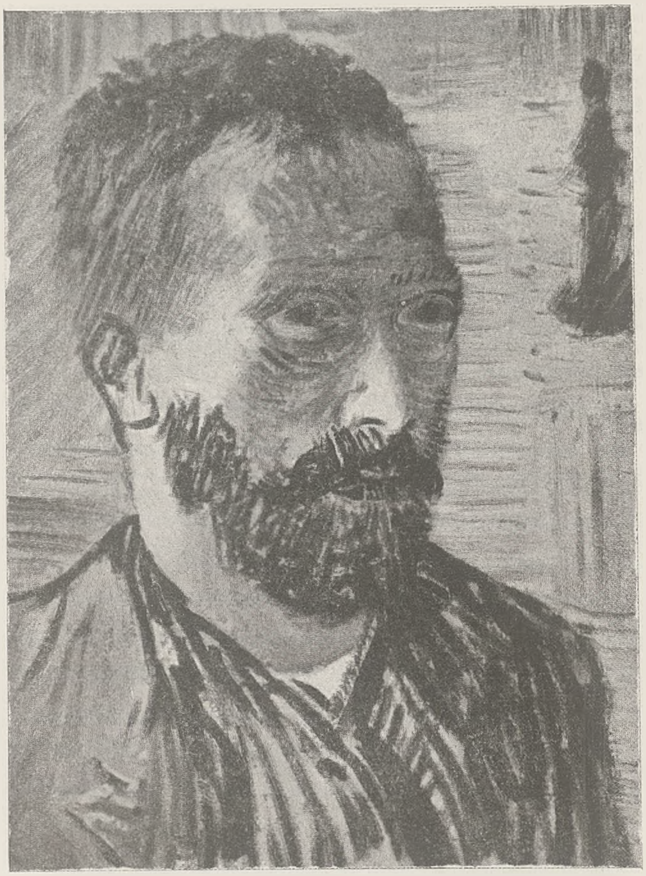
Od całego wieku łoży się ogromne sumy na rozkrzewianie rysunku i pomnaża się ciżbę malarzy, nie postępując ani kroku naprzód. Jakichże to malarzy podziwiamy obecnie? Oto tych, którzy potępili szkoły którzy doszli do swej wiedzy przez bezpośrednią obserwację natury. Ani jeden...

(Tu kończy się rękopis).

[1]) Gauguin był stale atakowany przez krytykę, która we Francji spoczywała wówczas prawie wyłącznie w ręku literatów. W liście do Daniela de Monfreid z listopada 1901 r. pisze Gauguin, że posłał do «Mercure de France» artykuł, zawierający odpowiedź na krytykę. Artykuł ten nie został przyjęty. Zapiski te, są zapewne notatkami do tego artykułu. (Uw. Red.).

W dziale wypowiedzi artystów o sztuce «Głos Plastyków» zamieszczać będzie zarówno wypowiedzi współczesnych artystów polskich jak i współczesnych artystów francuskich, jak Henri Matisse, Maurice de Vlamick, Raul Dufy, André Lothe i inni. Ponadto ukażą się w tłumaczeniu listy Van Gogh'a, Cézanne'a, Odilon Redon'a, uwagi o sztuce Renoir'a i Rodin'a. — Rzeźbie współczesnej poświęci redakcja szereg artykułów rzeźbiarzy polskich i obcych — oraz zamieści w najbliższym czasie artykuł o nowoczesnej rzeźbie francuskiej, napisany przez prof. Pierre Francastel'a, z okazji zeszłorocznej wystawy rzeźby francuskiej w Warszawie.

GAUGUIN I VAN GOGH W ARLES[1]



Vincent Van Gogh: Portret własny (olej) Arles 1888

W r. 1888 pisał Van Gogh, przebywający wówczas w Arles, następujący list[2]) do Gauguina:

Drogi Gauguin,

Dziękuję Panu za list, a przedewszystkiem dziękuję za obietnicę przyjazdu tutaj już dwudziestego. Oczywista — przyczyna, którą Pan podaje[3]), nie może przyczynić się do uprzyjemnienia jazdy koleją — i ma Pan rację, odkładając podróż do czasu, kiedy Pan będzie mógł ją odbyć sans emmerdement. Niemniej — żarty na bok — niemal zazdroszczę Panu tej podróży, podczas której zobaczy Pan tyle miejsc w tym kraju o rozmaitej przyrodzie, i to w blasku jesieni.

Wciąż jeszcze mam w pamięci emocję, jakiej doznałem jadąc tej zimy z Paryża do Arles. Jakżeż wypatrywałem — czy to nie jest już może Japonja!

Dziecinada — nieprawdaż?

Pisałem już Panu, że zacząłem odczuwać dziwne zmęczenie wzroku. Wobec tego wypocząłem sobie przez półtrzecia dnia, a potem wziąłem się spowrotem do pracy, ale nie odważyłem się jeszcze pracować na wolnem powietrzu. Postanowiłem sobie udekorować pokój i pracuję ciągle nad wielkiem płótnem (trzydziestka), która przedstawia moją sypialnię z meblami z białego drzewa, które Pan zna.

Powiem Panu, że sprawia mi to niezmierną przyjemność malować to wnętrze właściwie puste, o prostocie à la Seurat: plamy są płaskie, ale farbę kładę szeroko i na gęsto.

Ściany są blado-fiołkowe (lilas), podłoga z czerwieni o tonie złamanym, zwiędłym, krzesła i łóżko z żółtych chromów, poduszki i prześcieradło z zieleni cytrynowej bardzo bladej, kołdra z czerwieni krwistej, stolik toaletowy w tonie pomarańczowym, umywalka niebieska, okno zielone. Chciałbym wyrazić absolutne wytchnienie przez te — jak Pan widzi — bardzo różnorodne tony i gdzie niema nic białego — jak tylko mała plama, którą wywołuje lustro w czarnej ramie — (chcę podbić całość zapomocą jeszcze tej czwartej pary braw dopełniających).

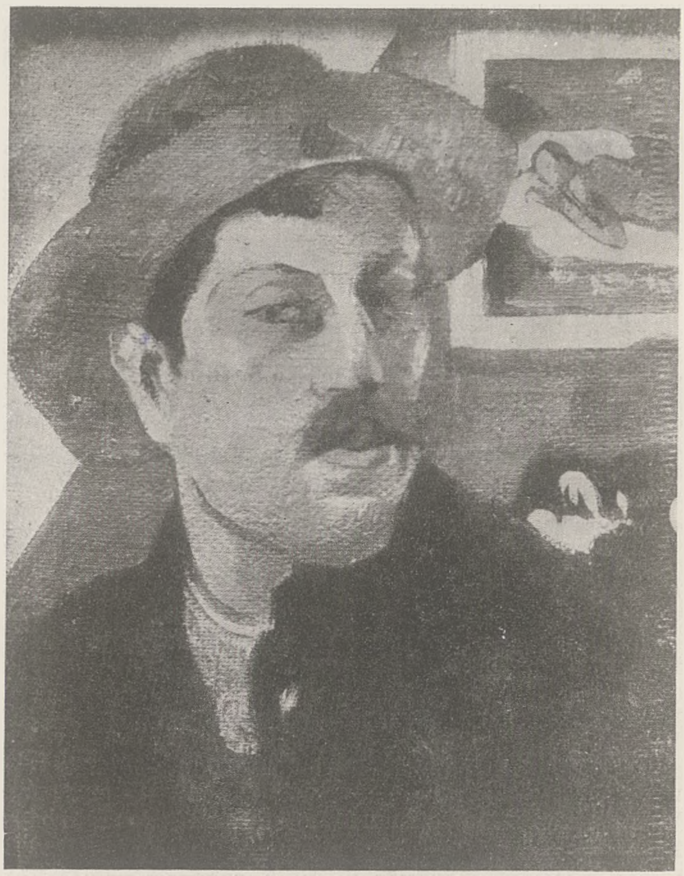
Zresztą zobaczy to Pan wraz z innemi pracami i porozmawiamy sobie o tem, ponieważ często nie zdaję sobie sprawy z tego, co maluję, pracując nieraz jak lunatyk (en somnambule).

Zaczynają się już dni chłodne, zwłaszcza, kiedy wieje mistral.

Dałem sobie zaprowadzić gaz w pracowni, abyśmy w zimie mieli dobre światło. Może będzie się Pan czuł rozczarowany, przybywając do Arles w czasie mistratu. Ale trzeba to odczekać. Poezja tego miasta udziela się dopiero po dłuższym czasie. Nie znajdzie Pan tu domu tak wygodnego, jak ten, który powoli sobie urządzam. Masę to kosztuje. A tego nie da się zrobić za jednym zamachem. Wreszcie jestem przekonany że gdy Pan raz już znajdzie się tutaj — to porwie Pana — tak jak mnie — szał malowania efektów jesieni, w przerwach pomiędzy jednym a drugim mistralem, i że Pan zrozumie wówczas, dlaczego tak namawiam Pana do przyjazdu teraz, kiedy jest jeszcze tyle pięknych dni.

A zatem do widzenia. Szczerze oddany

Vincent.



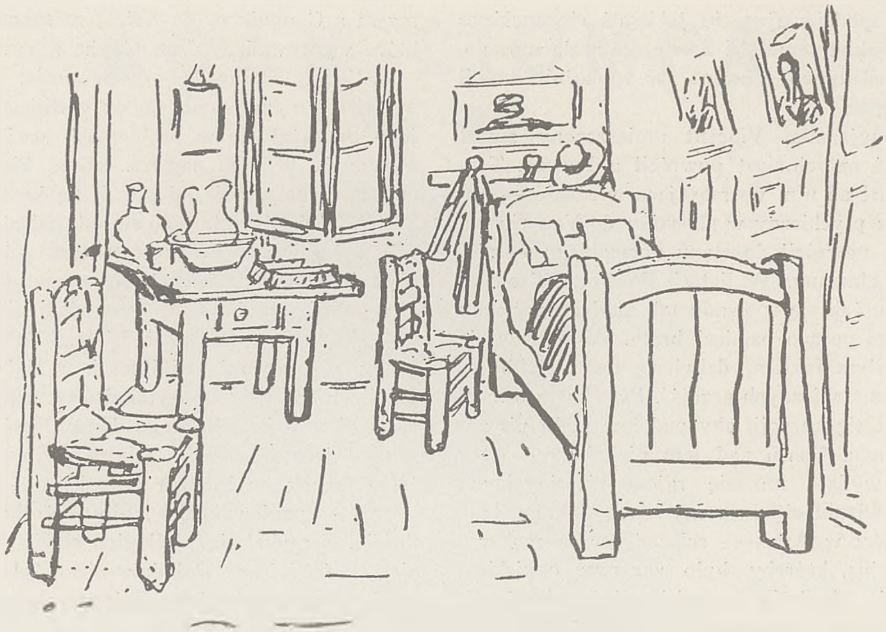
P. Gauguin: Portret własny (olej) około 1888

---

[1]) Opracowano na podstawie: Lettres du Vincent Van Gogh à Emile Bernard publiées par Ambroise Vollard — Paris 1911 — z przedmowami E. Bernarda. — Gauguin — Divers Choses, 1896—97. (G. Daniel de Monfreid).

[2]) List XXII ze zbioru Emila Bernarda.

[3]) Gauguin był wówczas chory na dezynterję, której nabawił się na Martynice.



Van Gogh: Pokój artysty w Arles (rys.)

Gauguin, ulegając temu zaproszeniu, przyjechał z końcem jesieni 1888 roku do Arles. Obaj przyjaciele dużo pracowali wspólnie obok siebie, ale ustawicznie się spierali o malarstwo.

Na temat ten pisze Gauguin do swego przyjaciela Emila Bernarda wkrótce po przyjeździe do Arles:

«Vincent i ja niebardzo się zgadzamy wogóle, a w szczególności w malarstwie. On zachwyca się malarzami jak Daudet, Daubigny, Ziem i wielki Rousseau — czyli wogóle tymi, których ja nie mogę znosić. I naodwrót nienawidzi takich jak Ingres, Rafael, Degas, których ja podziwiam. Odpowiadam mu: Panie starszy, masz pan rację, oczywista, aby mieć spokój. Lubi on bardzo moje obrazy, lecz w czasie, kiedy maluję, wynajduje wciąż, że w tem lub w owem nie mam racji. Z niego jest romantyk, podczas gdy ja skłaniam się więcej ku prymitywności. Jeśli chodzi o kolor, on wpatrzony jest w hazardowość kładzenia farby — jak to robi Monticelli — ja zaś nienawidzę takiego rozgardjaszu w fakturze».

Van Gogh często ustępował Gauguinowi z respektu wobec swego starszego przyjaciela, niemniej cierpiał w głębi z tego powodu. Zaczął też już zdradzać pierwsze oznaki zaburzeń umysłowych. Roztrwaniał pieniądze, które mu stale nadsyłał brat Théo (Théodor) z Paryża. Gauguin starał się reflektować przyjaciela i Van Gogh powracał do rozsądku. Zniesiono stołowanie się w restauracji. Gauguin zajął się kuchnią — Van Gogh zaś, zakupywaniem prowiantów. O tem współżyciu, które zakończyło się sceną tragiczną, pozostawił Gauguin dokładny opis w «Diverses Choses».

«Pewnego dnia» — pisze on — «Vincent chciał znowu ugotować zupę — ale nie wiem z jakiego już melanżu — być może, że z takiego samego, z jakiego mieszał farby na obrazie — dość, że absolutnie nie mogliśmy jej zjeść. Nagle wybuchł śmiechem, krzycząc: Tatarascon, dawać tu papę Daudeta! Następnie wypisał kredą na ścianie:

Je suis Saint-Esprit
Je suis sain d'esprit [1]).

Niespodziewanie stawał się nadzwyczaj gwałtowny i hałaśliwy — a potem zapadał w milczenie. Kilkakroć Gauguin spostrzegł, że Vincent wstawał wieczór z łóżka i zbliżał się doń.

Co ci jest Vincent — pytał go tonem poważnym. — Vincent nie odpowiadając ani słowa, wracał do łóżka i zasypiał snem kamiennym.

Pewnego wieczoru wypił w kawiarni szklankę słabego absyntu. «Nagle» — opowiada Gauguin — rzucił mi na głowę szklankę z napojem. Uniknąłem uderzenia i wziąwszy go pod ramię, wyszedłem z kawiarni. W kilka minut potem Vincent już spał w łóżku. Nazajutrz obudziwszy się, odezwał się do mnie z wielkim spokojem. «Mój drogi — mam jakieś niejasne wspomnienie, że cię wczoraj wieczór obraziłem». Chętnie ci wybaczam, — odrzekłem — lecz scena wczorajsza może powtórzyć się na nowo — gdybym oberwał, mógłbym nie zapanować nad sobą i zadusić cię. Pozwól więc, że napiszę do twego brata i doniosę mu, że odjeżdżam stąd».

Wieczorem po kolacji, Gauguin wyszedł sam na miasto. Przechodził placem Victora Hugo, gdy nagle posłyszał za sobą drobne, szybkie kroki, które dobrze znał. Odwrócił się i zobaczył Van Gogha, który zamierzał się na niego z brzytwą w ręku.

«Wzrok mój» — opowiada Gauguin — «musiał mieć w tej chwili wielką siłę — ponieważ Vincent zatrzymał się — opuścił głowę i podążył biegiem spowrotem do domu...»

Gauguin z miejsca wynajął pokój w hotelu i długo w nocy nie mógł usnąć, spowodu zdenerwowania. Nazajutrz wstał dość późno, i gdy udał się pod dom Van Gogha, zastał na ulicy wielki tłum i policję. Co się stało? — zapytał komisarza policji, — który z miejsca wpadł nań z indagacjami: Co pan zrobił ze swym kolegą? «Nic nie wiem» — brzmiała odpowiedź. «Jakto? Pan dobrze wie — przecież on nie żyje!...»

Gauguin osłupiał — a za chwilę, gdy opanował swe nerwy — odrzekł zdławionym głosem: No to chodźmy na górę, tam się to wyjaśni.

Wyłamano zamknięte drzwi — wszędzie było pełno śladów krwi. Vincent leżał na łóżku skulony we dwoje, bez znaku życia. Stracił bowiem przytomność spowodu upływu krwi. «Powoli, bardzo lekko» — opowiada Gauguin — «dotykałem jego ciała, którego ciepło, dowodziło, że żyje jeszcze. Odezwałem się prawie szeptem do komisarza policji: zechce pan ocucić tego człowieka, ale z wielką ostrożnością, — a gdy zapyta o mnie, proszę mu powiedzieć, że wyjechałem do Paryża. Widok mojej osoby, może być bowiem przykry dla niego».

Vincent po chwili otworzył oczy — i wyjaśnił wszystko. Poprzedniego dnia obciął sobie brzytwą ucho równo u nasady. Tamował krew mokremi ręcznikami, potem obwiązał sobie głowę i wyszedł na miasto. Wziął z sobą kopertę, do której włożył obcięte ucho, czysto wymyte i zawinięte w papier, wręczył je dziewczynie w domu publicznym, mówiąc — «to na pamiątkę

[1]) Gra słów o zbliżonem brzmieniu fonetycznem, znaczy w tłumaczeniu: Jestem Duchem Świętym, jestem zdrowy na umyśle.

odemnie». Dziewczyna spodziewając się jakiegoś eleganckiego podarku, otworzywszy pakiet zemdlała. Z miejsca zaalarmowano policję, która wszczęła śledztwo. Vincent zaś spokojnie wrócił do domu i położył się spać.

Skoro się rzecz wyjaśniła, Vincent umieszczony został w szpitalu. Gauguin zaś natychmiast powrócił z Paryża. Tragiczny ten epizod wywarł na nim wstrząsające wrażenie — pozostawiając głęboki uraz psychiczny w stosunku do Van Gogha.

Ten ostatni — gdy powrócił do stanu normalnego — niemniej był zgnębiony i złamany. W listach do brata Teodora, opłakuje to, co się stało, żali się spowodu tak nagłego wyjazdu Gauguina, którego poleca gorąco pamięci brata. Zastanawia się z całą logiką nad zaszłym faktem, dziwi się temu, jakby to nie był on sam przyczyną tragicznych przejść. Pyta brata o radę, jakiejby należało podjąć się kuracji, aby podobne ataki nie zaskoczyły go kiedyś znowu. Cierpi nad tem nieludzko — stan równowagi umysłowej wydaje mu się rajem nieosiągalnym. Z boleścią myśli o rozwianiu się jego marzenia, jakiem było stworzenie w jego domku w Arles — schroniska dla malarzy, prześladowanych przez los, któreby było zarazem ogniskiem twórczem nowej sztuki, placówką przedsięwzięć odważnych i głębokich. (Jako jednego z pierwszych zaprosił właśnie Gauguina.)

To też — skoro powrócił ze szpitala do swego żółtego domku — odczuwa rozpacz na widok zniszczenia i opuszczenia. Przez dach wdarł się deszcz, zagnieździła się wilgoć i pleśń, niszcząc dekoracje, którym poświęcił tyle pracy i wysiłku. Płacze z żalu, widzi bowiem trzeźwo surową wymowę faktów, że przyszłość jego jest złamana, że odtąd, wydany na niepewność swego stanu umysłowego, jest wyklętym przez los, «il n'est plus qu'un maudit». Daje wyraz swej rozpaczy, pisząc: Moi, je ne ferai jamais rien de grand — nie dokonam już niczego wielkiego!

Przeznaczenie bierze go w swe posiadanie, z rezygnacją, bez celu, udaje się do domu zdrowia w Saint-Remy koło Arles, gdzie niedługo potem wystrzałem z rewolweru, kładzie kres swemu złamanemu życiu.

Emil Bernard, który w tym czasie stał blisko zarówno Gauguina jak i Van Gogha (a nawet wówczas miał przyjechać razem z Gauguinem do Arles) zastanawia się nad przyczynami, które wyprowadziły Van Gogha z równowagi umysłowej.

Według Bernarda — samotność, w jakiej Van Gogh żył w Arles, przyzwyczaiła go do wielkiego natężenia myśli. Umysł jego pogrążał się w problemach socjalnych, religijnych i mistycznych. W tym samym czasie, kiedy poszukiwał harmonij barwnych na płótnie, niepokoił się kwestjami życia, tem więcej, im bardziej od życia tego się odgradzał. Niedoszły pastor, który usiłował nawracać na protestantyzm górników belgijskich w zagłębiu Borinage, odezwał się w marzeniach artysty samotnika, lecz pod formą bardziej swobodną, niż go uczono na studjach teologicznych w Holandji. Listy, które pisał z Arles, są nieraz jakby rozprawami religijnemi. Wziął się tam spowrotem do Biblji. Frapowały go symbole, szczególnie symbol ryby, które rysował na ścianach swego domu. Pasjononował go kolor żółty, symbol jasności boskiej (clarté divine). «Dałem wymalować na żółto domek, w którym mieszkam» — pisze w jednym z listów — «ponieważ chcę, aby był dla każdego domem światłości«. Zamykał się w długich chwilach milczenia i uduchowienia. «Wśród ludzi Południa nie mógł znaleźć nikogo bliskiego swej naturze człowieka Północy, który — jak pisze E. Bernard — chce każdą formę nagiąć do idei, a każdą ideę do swego centrum — rozumu. Wpływ jaki nań wywarł Paryż Zoli i impresjonistów zmniejszał się powoli — naskutek samotności — i odradzał się w nim Holender w atmosferze łacińskiej».

Powstawały w nim z tego powodu niespodziewane kontrasty wewnętrzne, które stały się przyczyną jego tragedji, ukrywanej przed oczyma ludzi. Takim był stan Van Gogha, kiedy przyjechał doń Gauguin.

Długie rozmowy i namiętne spory na temat sztuki, przyczyniły się do wybuchu chwilowego kryzysu umysłowego, z którego zrodził się szał definitywny. »Wynikł on bezwątpienia» — jak sądzi E. Bernard — «ze zderzenia się dwuch temperamentów przeciwnych — jednego holenderskiego, gwałtownego i entuzjastycznego, jak u południowca — i drugiego, francuskiego, zimnego, ostrożnego i opanowanego, jak u człowieka północy».

«Jedno ich zbliżało i łączyło:

Wspólna bieda i powszechne nieuznawanie ich sztuki».

Opracował *K. M.*

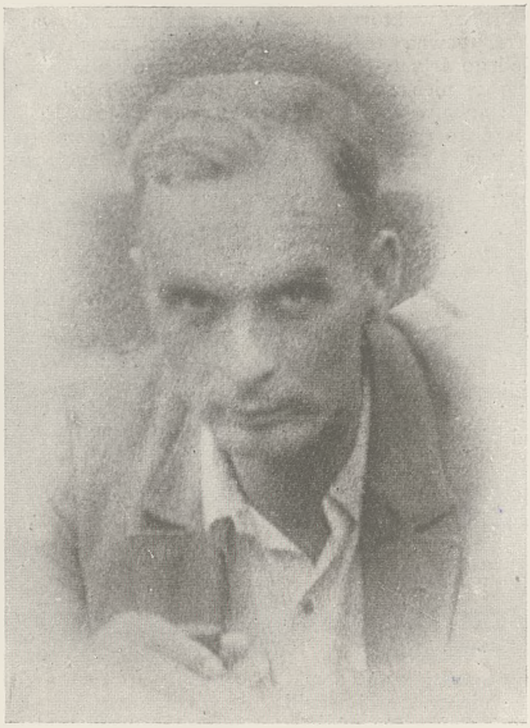


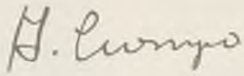
Van Gogh: Domek artysty w Arles (rys.)

ADAM CIOMPA

1901—1935

Adam Ciompa urodził się w Krakowie, dnia 29 sierpnia 1901 r. Po ukończeniu gimnazjum wstąpił w 1920 roku do Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studjował u prof. Dębickiego, a później u prof. Kowarskiego i grafikę u prof. Wojnarskiego. Po ukończeniu Akademji, wyjechał w roku 1925 do Włoch, a powróciwszy tegoż roku do kraju, przebywał stale w Krakowie, wyjeżdżając często na Śląsk, oraz do Czernichowa pod Krakowem, gdzie u przyjaciół spędzał długie miesiące na pracy i odpoczynku. W latach 1927, 1928 i 1929 bierze udział w wystawach w Pałacu Sztuki w Krakowie. Maluje dużo portretów, kompozycyj, wykonuje witraże dla kościoła ewangelickiego w Krakowie, w Bystrzycy nad Olzą i w Wiśle, maluje obrazy ołtarzowe w Konstantynowie pod Łodzią i w Czeskim Cieszynie. Około roku 1930 zainteresowania artystyczne Adama Ciompy objęły również dziedzinę literatury. Rezultatem tej pracy jest wydany w r. 1933, nakładem Wydawnictwa Literacko-Naukowego w Krakowie utwór p. t. *Duże Litery*, przyjęty i oceniony jako wydarzenie artystyczne, oraz poważny a niezwykły eksperyment literata-plastyka. W rękopisach pozostawił Adam Ciompa dwie sztuki dramatyczne p. t. «Djogenes», oraz «Żółta Ściana». Fragmenty Djogenesa p. t. «Drzwi Otwarte», zostały wystawione w listopadzie 1935 r. w teatrze eksperymentalnym «Cricot» w Domu Artystów w Krakowie. Dnia 6 sierpnia 1935 r. podczas samotnej wycieczki w Tatrach uległ Adam Ciompa tragicznemu wypadkowi, spadając w przepaść ze szczytu Łomnicy. Dnia 11 sierpnia 1935 pochowany został w Wielkiej Łomnicy na Słowaczyźnie.





ADAMA CIOMPY DROGA KU SZTUCE

Krytykę uznaję najsurowszą: własne malarskie sumienie. (Adam Ciompa: «Duże Litery»).

Dorobek malarski Adama Ciompy, który wczoraj jeszcze był tylko etapem — dziś z tragicznej woli losu jest już zamkniętą całością. Jeszcze wczoraj zwierzał się Ciompa, że stoi u progu zasadniczej przemiany w swej pracy malarskiej — ale pracy tej niestety nie dane mu było dokonać: Toteż w niniejszym szkicu położony jest nacisk nie tyle na charakterystykę dorobku plastycznego Adama Ciompy, ile na drogę, po której zdążał ku swej sztuce, na ewolucję poczucia sztuki i świadomości artystycznej. Droga to interesująca i instruktywna i charakterystyczna zarazem dla przemian jakie dokonują się od lat w młodszej generacji plastyków polskich.

Adam Ciompa nie należał do tych, którzy łatwo poddają się czyjemukolwiek wpływowi. Charakter mocny, skupiony o wysokiem poczuciu ideału, zarówno w życiu jak i w sztuce. Odrzucał zdecydowanie wszystko to, czego w sumieniu swem nie przemyślał i nie przetrawił do głębi. Wszelką prawdę artystyczną — jak i życiową — chciał zdobywać sam. Ależ czyż prawda, jakiejby nie była wartości, nie staje się wtedy dopiero naszą prawdą, kiedy ją sami odkryjemy?

— Muszę malować tak jak widzę — mawiał w pierwszych latach po opuszczeniu Akademji — wydaje mi się kłamstwem



ADAM CIOMPA: NAD WISŁĄ (olej)



ADAM CIOMPA: ALEJA (olej)

kłaść na płótnie barwy, których niema w malowanym przedmiocie. Rychło atoli przekonuje się, że to objektywne stanowisko wobec rzeczywistości nie może mu wystarczyć. Pragnie wyrazić coś więcej, przecież nosi w swem sercu tyle treści wewnętrznej swego bogatego i głębokiego życia duchowego! Z podróży do Włoch, gdzie zachwycał się freskami Quattrocenta wyniósł spotęgowaną tęsknotę za malarstwem pełnem idealnej treści. Zaczyna malować kompozycje figuralne, w których poprzez realistyczną formę pragnie wyrazić pewną treść wewnętrzną. W okresie tym następuje u młodego artysty pierwszy znamienny przełom. Zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw i zasadzek literackości w obrazie, stacza z sobą wielką, twardą walkę i decyduje, że jak ma robić literaturę, to w pełni i konsekwentnie. Czując w sobie dar pisarza, przerzuca się z twórczości malarskiej na literacką. Zaczyna pisać i równocześnie zwyczajem swym studjuje do głębi problemy pisanego słowa, noce traci na nauce języków, aby poznać całokształt literatury europejskiej. I oto, poprzez pracę literacką zaczyna odczuwać i rozumieć prawdy, których poszukiwał przy sztaludze malarskiej. Dostrzega, że to co przed paru laty wydawało mu się «blagą», jest naturalnem prawem artysty do kształtowania na swój sposób rzeczywistości i przetwarzania świata realnego w świat sztuki. Wówczas to następuje drugi przełom w sztuce Adama Ciompy. Napisaną realistycznie — tak jak malował dotąd swe kompozycje — powieść p. t. *Duże Litery,* owoc długiej pracy, przerabia z gruntu od pierwszego do ostatniego słowa, nadając jej nową może nieco trudną, ale głęboko przemyślaną i opracowaną własną artystyczną formę. «Forma powieści Adama Ciompy — to forma malarza», podkreślali zgodnie literaci. I tak jest w istocie, ale zaraz dodać należy, że nie był to ten sam malarz, co do tej pory. Ku zdumieniu przyjaciół zniszczył w tym czasie wiele swych dawnych prac — i tak jak od podstaw przerobił swą pierwszą powieść, tak pragnął przemalować szereg obrazów, przestudjować na nowo istotę malarskich problemów. W tym czasie — a są to niestety ostatnie już miesiące jego młodego życia, zbliża się coraz więcej do swych byłych kolegów z Akademji, zgrupowanych ideowo wokół Głosu Plastyków i współpracuje w Tygodniku Artystów. Probierzem jego przemiany pojęć o istotnej wartości sztuki i roli społecznej artysty — są słowa pisane z wiosną 1935 r., zamieszczone na dalszych stronach niniejszego numeru.

Kiedy z początkiem sierpnia ub. r. wybierając się w Tatry, wstąpił przed odjazdem do Esplanady, aby porozmawiać przy «stoliku malarskim», mówił, że pragnie corychlej ukończyć jeden ze swych utworów, aby móc zabrać się nanowo do malowania. Wspomniał przytem, że pod wrażeniem lektury Głosu Plastyków, którego komplet przestudjował gruntownie, napisał szkic artykułu, który zamierza posłać do «Czasu» skoro tylko ukaże się nowy numer.

Żegnając się z kolegami nie przeczuwał, że nowy numer Głosu Plastyków, którego oczekiwał z taką niecierpliwością, zawierać będzie pośmiertne o Nim wspomnienie.

Kazimierz Mitera.

FRAGMENTY Z PISM ADAMA CIOMPY:

SZTUKA JEST AWANGARDĄ SPOŁECZNEGO SUMIENIA

Czyż wyłącznie pracy swej poświęcony artysta może domagać się dziś od państwa opieki? Za pracę nic w danej chwili bezpośrednio nie przynoszącą społeczeństwu? Czy może odosobnioną swą twórczość uważać za czyn społeczny równowartościowy innym i na tej tylko podstawie domagać się równych praw opiekuńczych?

Niektórzy rozwiązują tę kwestję jasno: nie. Niestety, ale nie. Bo... są sprawy «ważniejsze». Nie biorąc właściwie udziału w pracy społecznej, artysta, według nich, nie ma prawa żądać czegokolwiek. Praca społeczna jest ważniejsza od sztuki. Sztuka zaś nie jest pracą społeczną.

Cóż pozornie słuszniejszego nad te słowa. Przyklasną, temu wszyscy ci, których nie stać dziś na konsumcję dzieł sztuki i przyklasną ci, którrzy, sami zaprzęgnięci w codziennym biurowym chomoncie, w artyście widza tylko wygodnego, beztroskiego nieroba, produkującego nietylko że nikomu niepotrzebne, osobiście jego jedynie ogchodzące twory, ale szkodliwe nawet przez swą wychodzącą z ram przyzwyczajeń rewolucyjną niezrozumiałość formy. A że o opiekę państwa upominają się przeważnie młodzi, których kroczący w awangardzie artyzm trudniej wchodzi w stosunek z portfelem rzadkich odbiorców, a jeszcze trudniej z ich umysłowością, słowa te tem bardziej wydają się słuszne. Stąd prosty wniosek: Artysta, zwłaszcza o ile nie sclebia gustom ogółu, nie pracuje społecznie.

A jednak...

Łatwo jest zamkniętemu w swej pracowni uczonemu, pracującemu np. nad odkrywaniem zarazków chorób wykazać cel społeczny swej pracy i przekonań o jej bezpośredniej korzyści. Ale trudno jest, albo wręcz niemożliwie, wykazać zamkniętemu w swej pracowni artyście, iż jego samotny trud utrwalania w materjale artystycznym nowego ujęcia rzeczywistości jest równie społeczną praca jak tamta i równie społeczeństwu potrzebną. (Mówię jedynie o twórczym artyście, t. zn. poszukującym dostępnymi mu środkami nowego stosunku do otaczającej nas rzeczywistości a nie korzystającego jedynie z dorobku poprzedników w celach zarobkowych).

Jeżeli jednak, mimo niekorzystnych warunków, trwa przy swej «wygodnej» pracy, jeżeli mimo naigrawań i nieporozumień stoi niewzruszenie przy swojem to przez głębokie przekonanie: jestem potrzebny — być muszę.

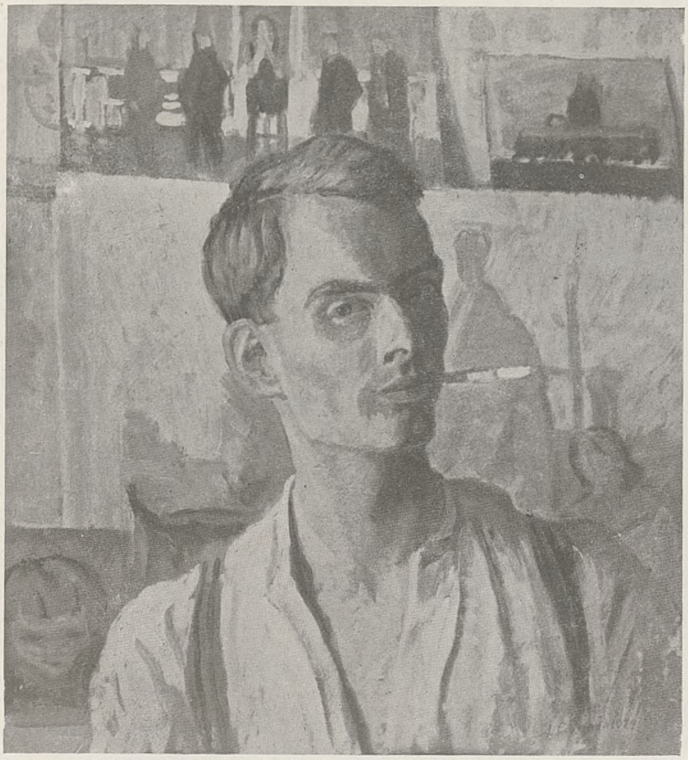
Podobnie jak myśl, która kiedyś poruszy masy, rodzi się w poszczególnych mózgach, zanim poprzez jednostki rozleje się szeroko tak i poczęta w samotnym egoizmie myśl artystyczna, artystyczna wrażliwość na nowe możliwości, powoli wychodzi z ciasnoty pracowni i udzielając się coraz szerszym kręgom ludzi, pobudza i ich wrażliwość wobec nowych problemów. Przewrażliwiając ich «psychikę», przetacza ją na nowe tory, zmieniając jej stosunek do rzeczywistości, a tem samem czyni ją zdolną do nowych dostrzeżeń. Ułatwia wysunięcie się jej z poprzedniego, przestarzałego poglądu na świat i przyśpiesza wglądnięcie w nowe jego oblicza. Drążącą nieustannie, choć powolnie, siłą swych nowych artystycznych doznań, artysta, jakkolwiek w danej chwili niedostrzeżony, bierze jednak bezwzględnie i wybitnie udział w kształtowaniu zmian społecznych. Drażnione niepokojem jego twórczej myśli ustroje psychiczne odbiorców ulegają nieustannemu spulchnianiu na przyjęcie nowych pożywek. Wytrącane nieznużenie z senności, stają się zdolne do dostrzegania coraz to nowych niedomagań społecznych, uważanych przedtem za całkiem słuszne. Przewrażliwione, wysubtelnione w danym kierunku odczucie artysty dostrzega głębiej i wnika głębiej, niż zdolneby to było uczynić znieczulone pogonią za materjalnemi sprawami czucie przeciętnego człowieka.

Stad w sztuce objawia się wiecznie żywe sumienie ludzkości, niełatwe niestety do ujęcia w rozcząstkowaniu na poszczególnych artystów, którzy nieustannem przewartościowywaniem swego artystycznego stosunku do rzeczywistości podkładaja się niejako pod takież przewartościowywanie stosunków społecznych.

Dlatego wszelkie reakcyjne ustroje popierały zawsze już dawno wybrzmiałe wartości w sztuce, usypiające społeczeństwo przed dociekaniami nowemi. Natomiast rządy realizujące postępowe formy społeczne faworyzuja świadomie nową twórczość, by jej odżywczeni sokami ułatwiać chłnięcie nowych przemian.

Dlatego zarzut niespołeczności, postawiony twórczej pracy artysty, świadczyć może tylko o zupełnej ignorancji w sprawach kultury.

Bo sztuka nie jest luksusem, ale potrzebą. Jest awangardą społecznego sumienia, prostującą, że się tak wyrażę, ścieżki na przyjście ludzi czynu. Przez tę jej wybitną awangardowość artystę możnaby niejako nazwać «ofiarą» swego przeznaczenia, prorokująca w pustyni artystycznego niedowiarstwa. Jeżeli jest, jak się to ogólnie mówi, kwiatem, ukoronowaniem kultury, to jedynie chyba tylko dlatego, że kwiat natychmiast przemienia się w nasienie, gotowe dać nowe życie. Będąc kwintesencja i zakończeniem pewnego okresu, sztuka jest zarazem poczatkiem nowego. Niezadowolony z dotychczasowego stosunku do rzeczywistości, artysta zakłada protest dostępnemi mu środkami już wtedy, kiedy mało kto jeszcze ten protest odczuwa, a prawie nikt nie wyraża. Mozolnie wypracowywany tylko dla niego. Idac w wysuniętej na czoło straży przedniej, wysuniętej tak, że prawie niezwiazanej z korpusem głównym, urabia artysta grunt pod przyjeicie nowych wzruszeń. A bez tych wzruszeń w sztuce nie byłoby może i nowych wzruszeń społecznych.



PORTRET WŁASNY (olej)



PORTRET PANI M. S. (olej)



SZKIC DO OBRAZU (olej)



PRZYKOPA W CIESZYNIE (akwaforta)

Dlatego łącząc się z generacjami poprzedników i patrząc zarazem w przyszłość, aspołeczny artysta ma prawo rzec ludziom społecznym: wszyscy wy z nas jesteście. Jeżeli dostrzegacie nierówności społeczne, to także dlatego, że trud niezliczonych artystów i myślicieli podsumował się pod waszą wrażliwość. Jeżeli sztuka jest dla was mniej ważną, to również i altruizm i humanitaryzm i współczucie. Jeżeli nie stać was na sztukę, to nie stać was również i na to. Narody bez sztuki— to narody o kulcie pięści, gdzie społeczną niedolę rozwiązuje się zrzucaniem słabych ze skały. Czyżby i wam przyświecało to podświadomie pod słowami przeczącemi temu pozornie?

Z POWIEŚCI „DUŻE LITERY"

★ Wartość nadaje (obrazowi) dopiero właściwe jemu przetopienie farby w światło i kolor. Odczłowieczenie niejako osób, odrzeczenie rzeczy. Nie jest to już potem farba wmalowana w kontury, ale istotny w tem świetle, wpojony w ton całości kolor, złożony w zarysy odkształconego kształtu. To daje rozkosz patrzenia i to jest prawdziwym obrazem.

— Ja tego nie rozumiem — (mówi jedna z postaci)... — Dla mnie to nie jest sztuka.

— Potrzeba własnej pracy, by móc się wczuć jak należy w cudzą.

— Patrzenie na obraz ma być przyjemnością nie pracą — rzekł...

— A ja nie rozumiem... — jak można tak jednem zdaniem bez próby odrobiny dobrej woli wyczucia przekreślać coś, w co inny wkłada godziny i dnie, żeby nie powiedzieć lata, maksymalnego na jaki go stać wysiłku. Jest to własne duchowe lenistwo mieć za ostateczne kryterjum.

★ — Krytyka ani na milimetr nie jest w stanie zmienić rozwoju twórców. Idą mimo was i nawet nie widzą was wcale. Wy tylko potem przejmujecie ich z trudem mimo was zdobywane prawdy i z nich lepicie waszą przebrzmiałą mądrość, ciskając jej kłody pod nogi tym, którzy po tamtych idą na przyswojenie nowych wartości. Niema błędów w twórczości. Twórcy są jacy są, ale są jednolitą całością. Tak przez was zwane błędy to zarazem najwyższe zalety. Jednych nie byłoby bez drugich... Twórczość nie zna wad i zalet. Zna tylko właściwości. Zna siebie.

★ Szarość popielata usunęła się z drzew, różniczkujących się coraz więcej w barwie. Pnie rozdęte z powrotem w okrągłość podtrzymywały rozeszłe przestrzenią listowie. Spłaszczona czerń uspokojonych kałuż krajała się migotliwym przelotem srebrnych strzał, krzesanych przez rzadkie krople.

Niezliczonemi snopkami promyków świetlnych wyodrębnione, umyte ziarenka piasku, lśniące zdaleka skupieniami błysków, nikły za naszem zbliżeniem pochłonięte przez czarną ziemię.

NOTATKI NA MARGINESIE

(Z RĘKOPISU)

Dobra sztuka jest jak papieros. Z początku przyciąga i przyprawia o mdłości, a później staje się nieodłącznym nałogiem. Dlatego przed sztuką chroń się jak przed zarazą. Gdy raz cię wpływ jej dopadnie, stracony jesteś dla świata rozsądnych ludzi. Jaknajmniej więc zajmuj się sztuką. Bądź przekonany, że sztuka to niepotrzebny luksus, bez którego ty się doskonale obejdziesz. Wystarczą ci puste ściany, stół pełny i harmonja tramwajów ulicy.

Nie chodź więc nigdy lub jak najmniej na wystawy dzieł sztuki. Nużbyś bowiem poznał, że istnieją jeszcze inne «piękna» niż twoje ustalone oddawna. Straciłbyś apetyt i sen zdrowy i zacząłbyś jeszcze nawet rozmyślać, a wiadomo, że tylko sen dobry i dobry żołądek i zupełny brak myśli dowodzą pełnego zdrowia.

Gdy nie rozumiesz obrazu, jest to stanowczo tylko wina artysty. Bo skądżeby wiedział, nad czem tyle czasu pracował?

Nie staraj się więc rozmawiać nigdy z żadnym artystą. Jego i tak nie przekonasz, a on mógłby wprowadzić cię w niepokój nowych estetycznych doznań. I nużby wmówił w ciebie, że się nic nie znasz na sztuce. Ciebie, który masz wrodzone estetyczne poczucie.

Nużby on, próżniak i wygodniś (wiadomo: dzieła sztuki tworzy poprostu Duch Święty) odebrał ci spokój wmawiając, że języka sztuki trzeba się uczyć mozolnie i długo, jak każdego innego języka?

...Nie dopuść więc myśli, że artysta mógłby mieć rację. Bo czyż może on być mądrzejszy od ciebie? Cóżby się stało wtedy z twoją mądrością?

Dlatego dbając o spokój, nie staraj się nigdy zrozumieć tzw. zagadnień plastyki.

...A nadewszystko ani grosza nie wydawaj na sztukę. Artysta i tak najlepiej tworzy o chłodzie. Genjusz zaś wogóle nie jada. Ptaszek tylko czasami za nim wynosi. Czemżeby się bowiem różnił od ciebie.

A jeżeli kupujesz już, zmuszony snobizmem świata, kupuj jak najtaniej i jak najgorzej, i zważaj przedewszystkiem na ramy. Jeden dobry obraz na ścianie nie bywa dobrze widziany. A dużo złych zapełni ci o wiele szybciej mieszkanie, i taniej. Przeciętność świadczy bowiem najlepiej o postępie kultury.

Broń się przed sztuką, która cię denerwuje. Nie ufaj niczemu, czegoś jeszcze dotąd nie widział. Bo nużby wyprowadziło cię to z twego ustalonego, zdrowotnego bezruchu.

DZIEŁO LITERACKIE ADAMA CIOMPY

Spokój, równowaga i skromność, bijące z wysokiej i szczupłej postaci Adama Ciompy zachęcały do zbliżenia się do niego, zaś pierwsze wrażenie pogłębiało się w miarę poznawania. To właśnie zbliżenie pozwoliło mi dojrzeć człowieka głębokiego umysłu, niezmiernie czynnego i pracowitego. Owocem tego umysłu są dzieła literackie, które niestety, z wyjątkiem powieści *Duże Litery,* pozostały w manuskryptach częściowo niewykończone.

W tece Adama Ciompy pozostały dwa utwory dramatyczne: «Diogenes» i «Żółta ściana», oraz obszerny dziennik, wiersze i fragmenty artykułów i rozpraw krytycznych.

Duże Litery, krótko przed tragiczną śmiercią autora, wzbudzać poczęły zarówno zainteresowanie jak i sprzeciwy. Już to wskazuje na nieprzeciętność literackiej twórczości. Przemawia tu artysta nie dbający wcale, czy znajdzie poklask ogółu, dla niego jest ważnem zadaniem, które sobie postawił i sposób w jaki to zadanie artystycznie rozwiązuje. Dla Ciompy, który był dotychczas przedewszystkiem plastykiem otwierają się nowe możliwości: *mówię jakbym sam był conajmniej pisarzem — choć mógłbym nim być. Wyłącznie kwestja odmiennej techniki.* («Duże Litery»).

Ta technika, ta jego technika jest zawsze typowo: «jego». Ona też jest przyczyną, dla której ta powieść spotkała się z zastrzeżeniami. Spojrzenie na rzeczy i fakty, spojrzenie na sytuacje przez filtr oczu plastyka: oto technika Ciompy; plastyka przemawia tu odrębnym językiem, stwarzając dla swych celów własny styl, może zbyt ciężki dla nieprzyzwyczajonych oczu i uszu, ale jakże celnie trafiający w sedno przedstawianych obrazów i sytuacyj; każdy obraz jest jakby kompozycją plastyczną konfiguracji osób i rzeczy, mieniącą się bogactwem barw. Ciompa wymaga od czytelnika, by odtworzył sobie ze zdań powieści właśnie to bogactwo sytuacji barw i ruchu.

Ale też wobec swej sztuki jest wymagający, bo to co wokoło siebie widzi jest dlań nieodpowiednie: *Jest taki śmietnik z niepotrzebnych do życia kawałków — daleko poza codziennego życia obrębem. Wsadzone tam delikatne i rzadkie, luksusowe, zbyteczne kwiaty wzrastają w deszczu fantazji i sztucznem świetle rzuconych z dusz reflektorów...* powiada jedna z osób jego powieści. *Nie rozumiem o czem pan mówi?* — zapytuje druga, a wówczas następuje odpowiedź: *O sztuce... Waszej sztuce..., dalekiej, obcej, nierozumianej w swej łatwej zrozumiałości...*

W rozmyślaniach swych idzie autor dalej, w głąb spraw i szukając kontaktu z otaczającym go światem i ludźmi czuje, że nie znajdzie czego szuka: *...któż nie jest naprawdę samotny... Kogo możemy jasno poznać dokładnie? Kto jest w stanie scalić się z cudzem życiem choćby tak tylko niewiele. Kto może bez kłamstwa powiedzieć, że nie jest właściwie zawsze sam z sobą, choćby był z kimś najbardziej mu drogim...* Samotny, czuł się Adam Ciompa najlepiej tam, gdzie samotność mógł wykosztować: na szczytach górskich, tam, gdzie spotkała Go śmierć...

Juljusz Bronner.

K. Larisch

(1902—1935)



Karol Adolf Larisch urodził dnia 30 maja 1902 roku w Krakowie.

Po ukończeniu szkoły średniej wstępuje w 1921 r. do Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, gdzie studjuje pod kierunkiem prof. Pieńkowskiego, a potem prof. Pankiewicza i prof. Kowarskiego.

W roku 1926 wyjeżdza na krótki pobyt do Drezna, a z końcem tegoż roku do Paryża, gdzie studjuje w szkole prof. Pankiewicza. Równocześnie studjuje w Luwrze i wykonuje kopje z Chardina, Tycjana i Weroneza. Prace paryskie przerwała ciężka choroba płuc. Od czerwca 1927 roku leczy się w szpitalu paryskim, a z końcem roku powraca do kraju i leczy się w latach 1928—29 w Zakopanem, gdzie powoli powraca do zdrowia. W latach 1930—31 przebywa w Poznaniu, a w roku 1932 w Warszawie i łączy się z grupą «Pryzmat», złożoną w większości z byłych kolegów z Akademji Krakowskiej

W roku 1933 wyjeżdza na krótki czas do Wiednia, potem powraca na stałe do Krakowa i wstępuje do Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Dnia 6 października 1935 r. podczas wycieczki motocyklowej na Śląsku ulega śmiertelnej katastrofie w okolicy Skoczowa. Dnia 10 października pochowany został w grobowcu rodzinnym na cmentarzu rakowickim w Krakowie.

Karol Larisch brał udział w wystawach «Pryzmatu» w maju 1933 roku w Warszawie i w listopadzie 1934 r. w Krakowie, ponadto wystawiał w Poznaniu i Filadelfji (grafiki). Poszczególne prace Larischa figurowały na wystawach Związku Zawodowego P. A. P. i Tow. Propagandy Sztuk Plastycznych w Krakowie, Katowicach, Sosnowcu i Krzemieńcu.



KAROL LARISCH: DANCING NA ULICY (olej)
Z wystawy w I. P. S. w Warszawie

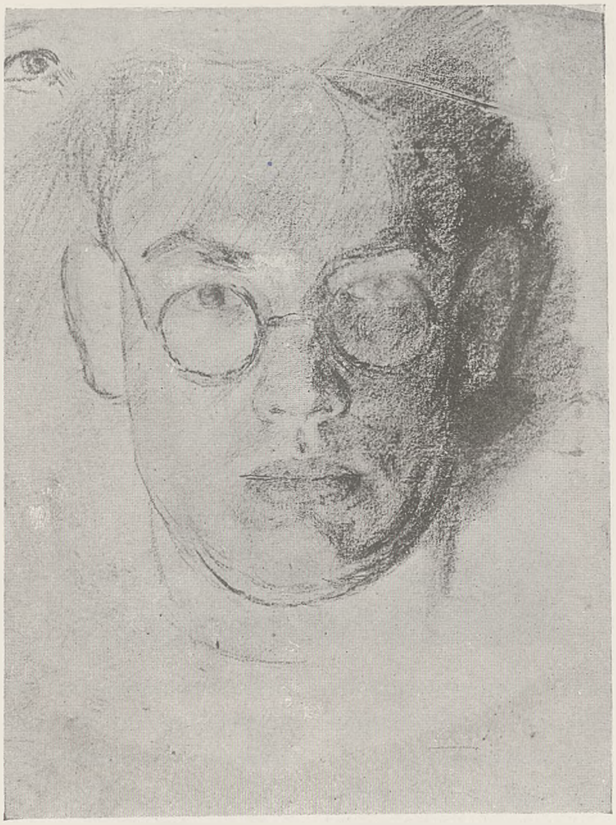
JAN CYBIS

O SZTUCE KAROLA LARISCHA

VITA BREVIS, ARS LONGA.

Nam, którzyśmy Go znali, przypadł obowiązek zaopiekowania się Jego dziełami i postawienia ich na tem miejscu, na jakie zasługuje talent tej miary i praca tak sumienna i całkowicie sztuce oddana.

Śmierć Karola Larischa spowodowała bolesną lukę w zwartym froncie Młodej Sztuki polskiej — a był to omal że chłopak jeszcze. Jeszcze nie zamknął swego okresu lat nauki i podróży. W 33 roku życia porządkuje malarz dopiero swoje wrażenia i doznania artystyczne i z mnóstwa wybiera to, co mu jest najdroższe, aby z małym bagażem i niezamąconą, świadomą jednostronnością dotrzeć do własnego wyrazu. W tem właśnie miejscu był Larisch, kiedy go śmierć zaskoczyła. Lekki, w najpiękniejszem znaczeniu tego słowa, brał rzeczy prosto, wybierał co lepsze, spoglądał na to, co ładniejsze. W obliczu obrazów, na wystawie, w pracowni, mówił szczerze, poprostu, ale prawdomówność jego pogodna i niepodstępna nikogo nie mogła urazić; jakiż może być lepszy przyjaciel?



Karol Larisch: Portret własny (sangw.)

Zapewne nikt z grona ludzi skupionych koło «Głosu Plastyków», nawet koledzy z «Pryzmatu», nie domyślali się być może, że wesoły i dowcipny, w towarzystwie zawsze chętnie witany Lolo Larisch, który niewiele chciał mówić o swojem malarstwie, był nietylko malarstwem całkowicie pochłonięty, ale że był zupełnie wyjątkowym pracownikiem. Inwentaryzacja wykazała około 160 prac olejnych, około 50 akwarel, 26 grafik, dziesiątki rysunków w pokoju-pracowni, który zajmował w domu rodziców przy ulicy Cieszyńskiej 8 w Krakowie, nie licząc prac rozprószonych w Warszawie, Poznaniu i zbiorach prywatnych.

Osamotniony pokój Larischa to warsztat malarza, opuszczony w pełnym toku pracy. Pod ścianami rozstawione płótna, na których błyszczy świeża jeszcze farba. Na sztalugach duża kompozycja z poprzednich lat, którą zaczął przemalowywać. Na ścianach kilka dawniejszych kompozycyj, gdzie jasne ciała kobiet i mężczyźni grający na gitarach wyłaniają się z ciemnych, romantycznych wnętrz i kilka radosnych, pełnych słońca pejzaży, malowanych tej wiosny. Wśród tego jedna tylko duża reprodukcja: Scena w Parku, Watteau, motyw, który tak często Larisch w własnych pracach podejmuje. Motyw «fêtes champêtres», powraca stale w malarstwie Larischa od najwcześniejszych lat w coraz to nowej interpretacji kompozycyjnej i kolorystycznej. Z koncepcji walorowej i światłocieniowej lat wcześniejszych przeradza się powoli w obraz kolorystyczny, aby osiągnąć największe napięcie barwne w pracach ostatniego roku, zwłaszcza w scenach z kąpiącemi się albo w przepięknym obrazie przedstawiającym dancing na ulicy.

Kompozycyj swoich Larisch nie pokazywał, rzadko je wystawiał; powściągliwość ta, a zarazem wytrwałość, z którą wciąż do nich powracał, świadczy o tem, jak bliskie mu one były, oraz o tem — co jest ważniejsze dla nas — że nurtowała go idea «obrazu», — obrazu, jako samoistnego tworu, zamykającego w granicach swych ram pełnię kompozycji, barwy i formy — obrazu, jakiego pojęcie stulecia nam przekazały. Szerzone przez niektórych przepowiednie o zmierzchu obrazu sztalugowego odrzucał instynktownie. Czułym zmysłem znajdował drogę wśród niebezpieczeństw teoretycznych spekulacyj, które godzą nietylko w obraz, ale często w malarstwo wogóle. Był on malarzem nawskróś i przedewszystkiem.

Malarstwo wiązało mu się nierozłącznie z widzeniem świata. «Widzieć» znaczy posiadać zorganizowaną wyobraźnię. Sztuka nie jest niczem innem, tylko bezustannem organizowaniem wyobraźni na podstawie zawsze nowych doznań. W parze z tem idzie poczucie przestrzeni w obrazie — jeden z najpewniejszych probierzy — i prawdopodobieństwo realizowanego w malarstwie świata. Kwestja płaszczyzny obrazu nie może zmaleć do dekoratywnej jednoplanowości; jest to przecież tajemnica malarstwa, że mając tylko wymiary w prawo i lewo, wgórę i wdół, stwarza wyczuwalność planów i ruchu wgłąb. Kopje z Tycjana, Weroneza, Rubensa, Jordaensa i Chardin'a świadczą o tem, jak Larisch starał się wniknąć w ich sztukę, jak wysoko cenił dawnych mistrzów.

Jeżeli będziemy szukali przyczyn bogactwa, choćby tylko ilościowego, tak młodej twórczości Larischa, dojdziemy znowu do sprawy «widzenia», do sprawy malarskiego oka, oka subtelnego, stale malarsko podnieconego. Jakże zachwycony był tej wiosny pięknem przedmieścia Krakowa, z jakiem przejęciem opowiadał o pejzażach widzianych tego lata z okna pociągu. Oko jego znajdowało stale i wszędzie pożywkę malarską i reagowało na nią z tak zmysłową emocją, że brał, co było pod ręką, aby zanotować doznaną senzację. Maluje na dyktach, starych tekturach, na deskach od skrzyń, na okładkach; połowa jego płóciem malowana jest po obu stronach, na wielu malował po kilka obra-

zów jeden na drugim. I niema w tem może jednej rzeczy, którąby była bez wartości.

Z tych pejzaży, portretów, martwych natur, kwiatów i owoców wyłania się atmosfera malarska, która nas otacza i powoli przenika. Tylko zprzed obrazów prawdziwego malarza odchodzi się z ochotą do malowania.

Urok tej atmosfery poznali zwłaszcza ci, którzy mieli szczęście móc z nim obcować osobiście, jako koledzy z Akademji krakowskiej, z których Miecio Wysocki umarł przed paru laty równie tragiczną śmiercią, z których Adam Ciompa zginął w tym roku w Tatrach — jego przyjaciele z Paryża, z Warszawy i Krakowa. Pamiętają go, chłopaka w okularach, rysującego w Akademji akt kreską, która przez nieustanne ścieranie i poprawianie nabiera grubości palca. Walka z sobą i z korektą akademicką, której ciemnego znaczenia żaden umysł ludzki jeszcze nie przeniknął: stopa o milimetr na prawo albo na lewo — i nowe ścieranie i jeszcze grubsza kreska zrozpaczonego chłopaka. Później malarstwo w pracowni Pankiewicza i Kowarskiego w Krakowie i w Paryżu, gdzie pod rozsądnem kierownictwem Larisch należy do najlepszych uczniów, gdzie malarstwo jego nabiera jemu właściwej mięsistości i soczystości. Niestety niewiele zachowało się studjów z tego okresu.

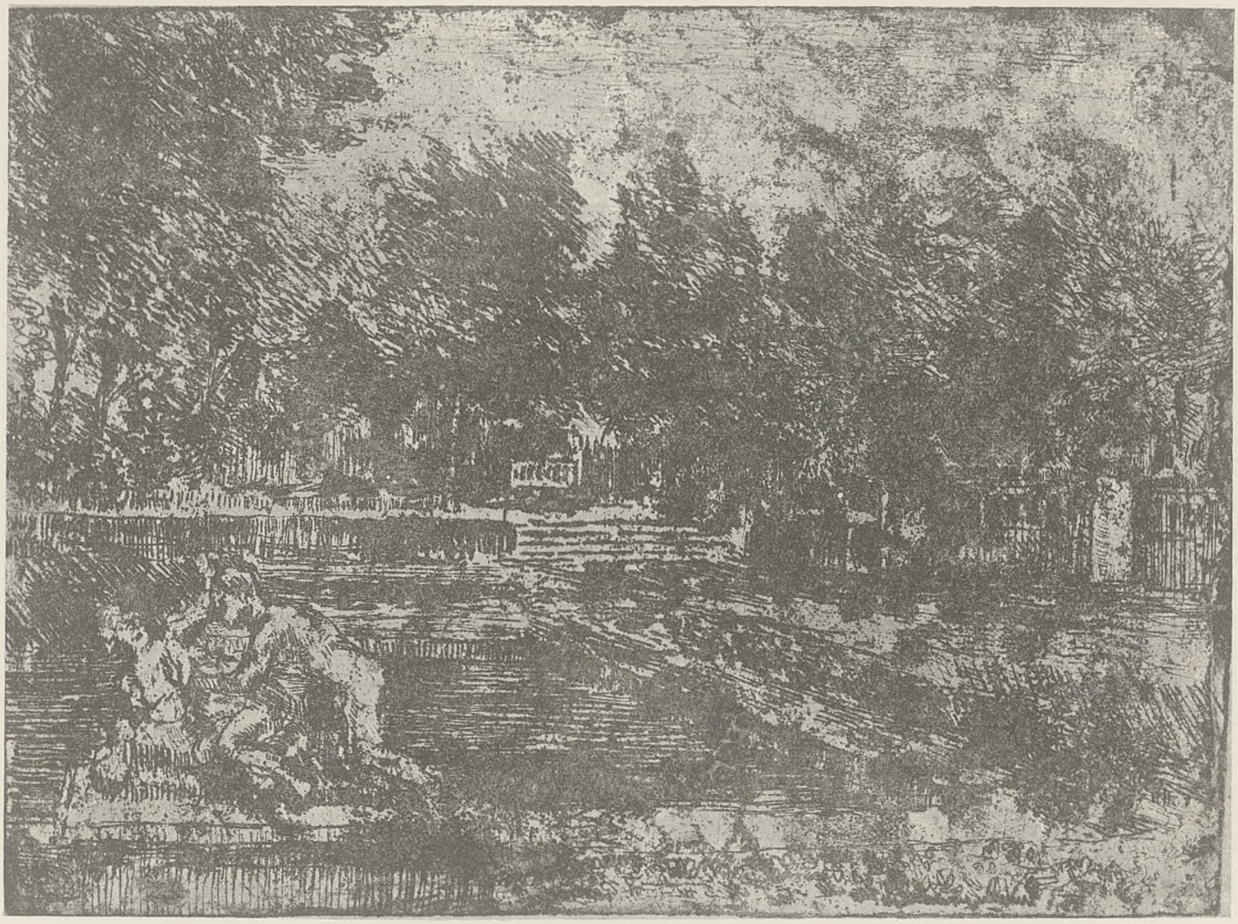
Wśród artystów nowej generacji należał Karol Larisch do tych, dla których kolor jest podstawą malarstwa. Kolor stosowany z dyscypliną chromatyczną, wynikłą z wielkiej lekcji impresjonistów oraz Seurat'a i Cézanne'a. Niewielu zdaje sobie jeszcze sprawę z ważności tej pracy w Polsce. Nie znaczy to, że intuicję można zastąpić analizą. Ale napięcie twórcze i płodność talentu powinne być poddane racjonalnej kulturze. W sztuce współczesnej, która szuka swego plastycznego wyrazu i stylu, nie może już wystarczyć samo natchnienie. Sztuka polska długo trwała na uboczu ewolucji sztuki europejskiej, jako wegetacja często bujna lecz dzika, nie stawiała sobie konkretnych, plastycznych założeń. Możnaby tutaj wskazać szereg najbardziej uznawanych przez ogół nazwisk. Twórczość ich urywa się razem z nimi, nie przekazując żadnego zagadnienia następnemu pokoleniu. Jedni po drugich następują po sobie całkiem przypadkowo, nie związani z sobą niczem. Tak jak w naturze nieprzeoranej pługiem kultury, wszystko pozostaje dzikie, — a co się najbardziej rozpycha — jest u góry.

Z tym stanem rzeczy walczyło już w XIX wieku kilku artystów, zagłuszonych za życia i zapoznanych, a jednak tysiąckroć ważniejszych dla dzisiejszej Polski, niż tamci. Do nich nawiązuje z miłością i szacunkiem nowe pokolenie artystów, z którego jest Larisch. Dziś jeden z najmłodszych wśród nas, powiększył ich szereg. Nie bójmy się postawić go obok tych, których był wyznawcą i entuzjastą za życia. Szczególny kult żywił dla Aleksandra Gierymskiego. Gierymski był ostatniem jego odkryciem, studjował go z pasją; robił fotografje z wszystkich dostępnych mu w Krakowie obrazów i rysunków w Muzeum Narodowem, «To jest śliczne» mówił, pokazując zdjęcie z obrazu przedstawiającego włoskiego chłopca w czapeczce, który sobie specjalnie upodobał. W przykrej nieraz drobiazgowości niektórych obrazów Gierymskiego widział jeszcze jeden dowód solidności tego najrzetelniejszego polskiego malarza.

Zdaje mi się, że się nie mylę, jeśli powiem, że Larisch na drodze, którą szedł do własnego celu, musiał się spotkać ze sztuką Gierymskiego. Nasycenie koloru i kamienna zwartość materji malarskiej ostatnich prac są tak zadziwiające, że chciałoby się zobaczyć obok «Altany» Gierymskiego owe sceny w parkach, nad wodą, na placach, które Larisch z taką miłością malował.



KAROL LARISCH: TOWARZYSTWO NAD RZEKĄ (olej)



KAROL LARISCH: FRAGMENT Z ŁAZIENEK (akwaforta)



KAROL LARISCH: NA SKWERZE (akwarela)



KAROL LARISCH: NA DEPTAKU (sucha igła)



KAROL LARISCH: PODWIECZOREK NA ŁĄCE (akwarela)



Karol Larisch: Planty w Krakowie (pióro)

LECH PIWOWAR

ZNAD STOLIKA KAWIARNIANEGO

Znad kawiarnianego stolika. Znad stolika, który nas łączył sąsiedztwem kawy i gawędy, braterstwem papierosa i troski, znad stolika, który był zieloną przystanią gier szachowych i niewidzialną mapą przyszłych zwycięstw już dziś widzianych w naszych ideach, widać stąd ostro i dotkliwie nieobecność Lola Larischa, gorzką i nieusprawiedliwioną.

Z tej naszej kawiarni, kiedy jest jesień otwierająca okna spokojnym blaskiem, albo kiedy jest wiosna i jej parujący oddech w ulicy, widać liściasty pejzaż plant, wkraczający niedbale w spojrzenia. To bardzo wiele znaczy, że tak ciągnął Lola ten widok. Nazywano Lola «plantatorem».

Są tu dwie sprawy patrzenia — w tym widoku — wchodzące w siebie kamiennym i żywym uściskiem. Przyroda drzew, kipiąca natura zieleni obejmuje miasto, a miasto nieruchomych domów, miasto źle patrzących ludzi wkłada się w tę przyjazną zieleń, jak palec w pierścień. Tak powstaje urok, o którym mówią obrazy Larischa. Tak powstaje ta część miasta, którą człowiek prawie zawsze się cieszy. Oko, obijające swoje loty w archaicznych żłobach śródmieścia krakowskiego, pierś o oddechu tak krótkim i ciasnym, jak ulice Krakowa, wpływają tu w gęsty, soczysty wypoczynek. Ale nietylko odpoczynek przechodnia kochał i malował Larisch. Mieszkał na przedmieściu, gdzie miasto już opływa w zieleń, gdzie zaczynają się pierwsze sygnały wsi, drzew, ogrodów, lasów, Jeżeli nie kwiaty obraz Jego «przedstawiał» zawsze dom, parę domów, drzewo, grupę drzew i — zawsze prawie w tem łagodnem tle powstającej przyrody — ludzi. Ludzi przeważnie bawiących się lub odpoczywających na jakichś śródmiejskich łączkach, w jakichś podmiejskich skwerach i parkach. Nie jest to przyroda tak zwana «czysta, oddalona». Nie Widać w niej pogodną użyteczność dla człowieka. Przyroda stwarzana o krok od pracy człowieka. I odpoczynek na jej żwawem ciele jest odpoczynkiem po pracy. I jeszcze jedno bardzo ważne: zabawy i odpoczynek na tych obrazach są zawsze gromadne, ludzie bawią się tu i cieszą razem. Towarzyskość i demokratyzm uciechy.

A o tem wszystkiem — pamiętacie? — mówił spokojny uśmiech Lola, obracany tak często z nad stolika kawiarni ku plantom.



Ostatnie zdjęcie ś. p. Karola Larischa w dniu katastrofy pod Skoczowem 6. X. 1935.

Jeszcze raz przyjrzyjcie się tym obrazom. Ludzie cieszą się w zieleni. Materjalna niemal uciecha Jest w tem jakieś czułe i zmysłowe dotykanie natury, obejmowanie jej, bliskie i namiętne. Ma się z tej przyrody ziemską przyjemność, jak z kobiety, którą się kocha, i która, dając tylko siebie, daje wszystko, co sobie można wymarzyć w świecie pnstego, błękitnego nieba i tłumnej, żyznej ziemi. Wobec tej słonecznie zmysłowej natury ludzie społecznie bawią się, tańcząc i wypoczywając. Wszystkie smaki zmysłów! A we wszystkiem wielki, czuły smak koloru. Ludzie i rzeczy składają się — jak fantastyczne wachlarze — z kolorów. Z kolorów dających oku radość i spokój. To ważne. Bo to znaczy, że: dających piękność.

Przypomnijcie sobie uśmiechy Lola Larischa, Na fotografji macie ostatni, którego już nie powtórzy. Był to uśmiech dobrego i pięknego człowieka.

PLASTYCY O SOBIE

LEON CHWISTEK

(spowodu wystaw zbiorowych w Krakowie i Lwowie)

Zajmuję się teraz wiele sztuką, wymalowałem szereg płócien i akwarel i zamierzam wreszcie zebrać moje poglądy na sztukę w osobnej książce. Myślę, że uda mi się wreszcie stworzyć silną grupę artystów, któraby zechciała współpracować ze mną w imię hasła: *Malować świat taki, jaki chcę, żeby był. Malować rzeczywistość wyobrażeń. Wpatrywać się w życie barw i świateł w naturze, ale nie malować z natury. Wiedzieć, że malowanie z natury i szukanie ciągle wartości tylko malarskich jest mniejwięcej to samo, co powtarzać ukochanej kobiece od rana do wieczora, że się ją kocha, zamiast starać się zdobyć ją przez wzięcie życia za łeb. Niema czystej sztuki ani czystej formy, ani czystego malarstwa. Sztuka rodzi się z osobliwej walki pomiędzy pożądaniem piękna w życiu, potrzebą zapamiętania się narkotycznego w rzeczywistości wyobrażeń, a zdrowym rozsądkiem, szukającym na każdym kroku prostych praw i reguł. W nauce zdrowy rozsądek zwycięża zawsze. W sztuce musi być, ale musi umieć podporządkować się namiętności kształtowania.*

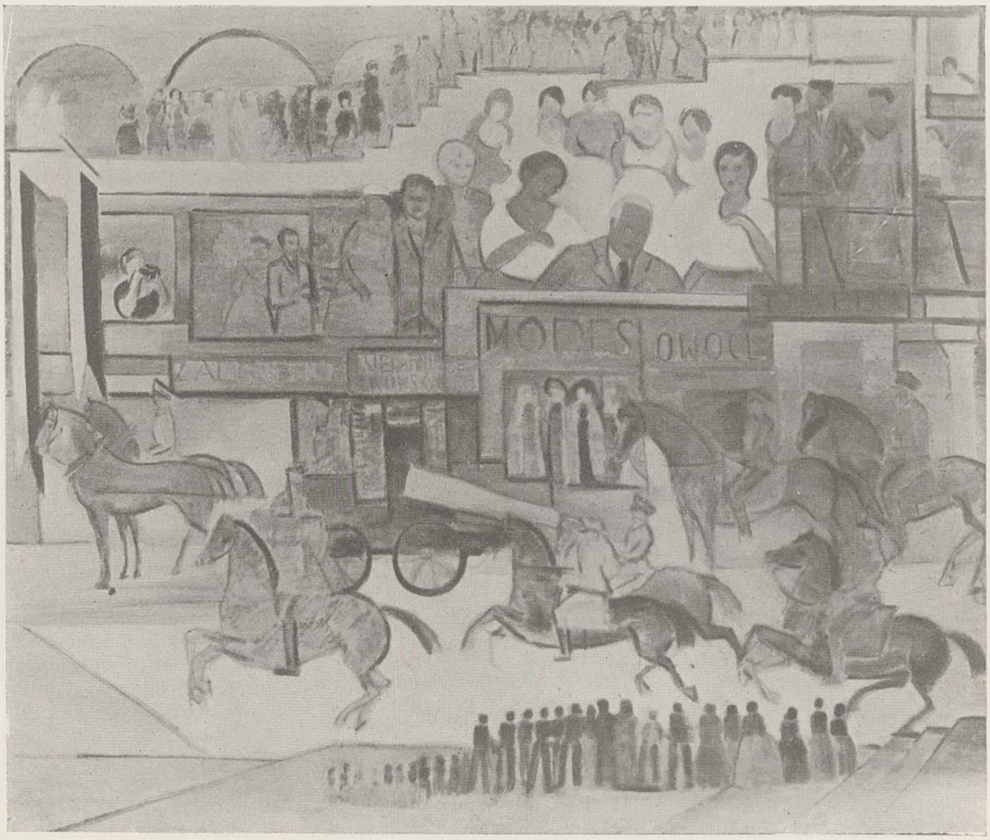
Sztuka wszystkich wieków trzymała się swojego rdzenia, t. j. tej linji, jaką widzimy w sztuce dziecka. Naturalizm zdołał przełamać tę linję i doprowadził do zupełnie nowych możliwości, które jednak odebrały sztuce jej czar specyficzny. Myślę tu o naturaliźmie w najogólniejszem tego słowa znaczeniu, łącznie z impresjonizmem i neo-impresjonizmem. Naturalizm doszedł do impasu i stał się nudny. Na to niema rady, Nowa sztuka przeżywa okres dziwnego zahamowania i bezwładu. Jest tak, jakby malarstwo się skończyło i pozostało jedynie miejsce na kompozycję przestrzeni (Strzemiński). W rzeczywistości malarstwo wznosi się nieustannie na wyżyny wielkiej Sztuki, bo tysiące dzieci na całym świecie produkują swoje narkotyczne akwarele, otwierając codziennie nieskończone możliwości przed nieskrępowanym umysłem. Artyści boją się iść tą drogą, boją się, że im się powie, że uprawiają sztukę literacką, że są ilustratorami i t. d. Jest ostatni czas, żeby skończyć z tym przesądem. Anegdociarstwo naturalistyczne jest obrzydliwe i wtedy lepiej już malować flaszki, garnki i pomidory. Ale szczera, bezpośrednia twórczość usprawiedliwia wszystko, nie wiem jaką literaturę i anegdotę, bo wtedy — jest to anegdota bawiących się sobą kształtów. Pragnę, żeby artyści polscy zrozumieli tę wielką prawdę. Jestem pewny, że wtedy zrodzi się wreszcie u nas prawdziwe środowisko artystyczne.

W sporze między t. zw. sztuką rodzimą, a «francuzami» stoję po stronie tych ostatnich. Gdyby sztuka rodzima była taka, jak ikony z Muzeum Ukraińskiego to wolałbym tysiąc razy sztukę rodzimą. Ale ordynarnie malowanych hucułów, śniegów, polowań i batalij znieść nie mogę i wolę tysiąc razy szlachetną grę barw kapistów.

Mam przekonanie, że w Polsce jest kilka wybitnych indywidualności malarskich i spory zastęp zdolnych artystów. Nieszczęście chce, że zdolni artyści uważają się za indywidualności, a wielkie indywidualności uważają się za zdolnych artystów.

Myślę, że nie wolno przechodzić do porządku nad zdobyczami technicznemi sztuki francuskiej, bo inaczej będziemy, jak ten szlachcic, co to jeździł powozem ze Lwowa do Krakowa, żeby przy byle kim nie siedzieć w pociągu. Ale powinniśmy wystrzegać się teoryj estetycznych Francuzów, bacząc na to, że są obce naszej naturze. Jest wielka różnica kultur pomiędzy nami. My jesteśmy w porównaniu z Francuzami prymitywami i to jest właśnie nasza wyższość. Ale, żeby umieć z tego skorzystać musimy przezwyciężyć grożący nam ordynarny naturalizm. Kapiści pomagają nam w tem dziele. Powinniśmy być im za to wdzięczni. Radzibyśmy tylko, żeby przestali głosić eklektycyzm, powiewność i grzeczność, bo od tego zdechnie cały entuzjazm sztuki i zostanie partyjka bridża lub szachów.

Leon Chwistek



LEON CHWISTEK: PRZEMARSZ WOJSKA PRZEZ MIASTO (akw.)

WŁADYSŁAW LAM
(spowodu wystawy zbiorowej w Domu Plastyków w Krakowie)

I. Upodobania i przekonania człowieka wyczerpują się, by ustąpić miejsca nowym. W dzieciństwie wzruszał mnie Böcklin, potem — w Akademji Krakowskiej zapatrzony byłem w Wyspiańskiego, ale wtedy nie odróżniałem jeszcze dokładnie treści literackiej od malarskiej, a grafiki od malarstwa. W okresie wielkich przeobrażeń deformacyjnych — kubizowałem, potem przeszedłem w fazę klasycyzmu. Decydującem dla mnie było zetknięcie się ze sztuką w Paryżu. Tu zrozumiałem co to jest malarstwo współczesne. Jest ono dlatego niesłychanie ważne i wartościowe, ponieważ zostało logicznie nadbudowane i wyprowadzone z doświadczenia epok minionych.



WŁ. LAM: Z NAD BAŁTYKU (olej)

Jeśli chodzi o stosunki artystyczne w Polsce, wydaje mi się, że u nas brak właśnie tej ciągłości rozwojowej sztuki, a u ogółu szacunku dla tradycji dobrego malarstwa wogóle. Dlatego też co pewien czas rodzą się u nas i to z dnia na dzień «gwiazdy», które w porównaniu z wielką kulturą artystyczną Zachodu nie mają żadnego znaczenia. Dla malarzy, którzy drogą mozolnego i powolnego rozwoju dochodzą do wyżyn malarstwa Zachodu, w Polsce niewiele miejsca pozostaje. Odkrywamy ich po stu latach (Michałowski). Wielką winą tego stanu jest stosunkowo małe zainteresowanie się malarską kulturą Zachodu w naszych uczelniach artystycznych, a także zaniedbane u nas muzealnictwo. W kraju niesposób zorjentować się w sztuce współczesnej, a łatwo spleśnieć i stać się się «narodowym zrzędą». W państwach północnej Europy, w Rosji Sowieckiej, w Czechach, nawet w Jugosławji, znajdziemy w muzeach obrazy Cézanne'a, Utrillo'a, Derain'a. Matisse'a, Segonzac'a, Bonnard'a i t. p., tylko w Polsce — jak długa i szeroka — ani śladu arcydzieł sztuki współczesnej. A przecież one uczą przedewszystkiem szczerości i prostoty w obrębie dobrego malarstwa.

II. Zauważyłem, że najbardziej zwartemi spośród moich obrazów są te, które malowałem jednym tchem i zupełnie podświadomie, a najbardziej bezpretensjonalnemi i pozbawionemi sztuczności te — które były oparte na obserwacji natury. Chcę malować tylko podświadomie, a w momencie, gdy rodzi się pytanie «dobrze czy źle» — czas — uważam odłożyć paletę, albowiem na refleksje czas przed albo po malowaniu. Odpowiada mi realizm malowanych przedmiotów i zjawisk, o ile są wyrażone z temperamentem malarskim, natomiast wykluczam z malarstwa sztalugowego płaską dekorację i abstrakcyjność, która jest równoznaczną dla mnie z uporem doktrynerstwa. Cenię dobry, niezatarty i nierozmazany rzut pendzla, co oczywista nie jest równoznaczne z chlastaniem i bezmyślną ślizgawką pendzlową. Nie lubię zacieśnienia upodobań i jednostroności poglądów. Przyznaję rację bytu każdemu malarstwu, o ile poza niem wyczuwam wagę indywidualności artysty. Obraz w pojęciu mojem, to ostatecznie dokument poziomu malarskiego i symbol wartości człowieka. Środki wypowiadania równie dobre są różne: barwy jasne lub ciemne, skontrastowane lub zciszone, wielkie ich bogactwo lub ograniczenie się do kilku. To wszystko są tylko zewnętrzne środki dla wyrażenia jednej i tej samej treści artystycznej.

Lwów, w grudniu 1934. *Władysław Lam*

Nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, ukazała się w ostatnich dniach praca Władysława Lama p. t. Malarstwo i jego zasady. Autor omawia w niej w sposób przystępny i zrozumiały dla ogółu ważniejsze problemy malarstwa oraz objaśnia zarazem poszczególne rodzaje malarskiego rzemiosła. Z książki tej podajemy początek rozdziału IV pt. Stosunek dzieła malarskiego do natury.

NATURA A RZECZYWISTOŚĆ OBRAZU

Patrząc na naturę, oglądamy tylko zewnętrzną i zmienną jej powłokę, nie przenikając jej nigdy całkowicie. Jest ona dla nas ostatecznie niewyrażalna dzięki swej wieloznaczności. Gdy ją odtwarzamy, przenosimy na obraz tylko cząstkę dostrzeganych pozorów rzeczywistości, z których układamy nową autonomiczną rzeczywistość artystyczną. By ożyła, musi być zorganizowana, t. zn. jej elementy muszą być uporządkowane według praw danej gałęzi sztuki. Praw tych nie podpatrujemy w naturze, lecz odnajdujemy je w sobie. Posiadamy instynkt i głęboko zakorzenione poczucie ładu artystycznego, według którego kształtujemy proporcje pięknych budowli i rzeźb, melodję wiersza lub utworu muzycznego i grę świateł i barw na płaszczyźnie obrazu.[1]) Natura przeniesiona dosłownie i żywcem na płótno, to pospolite nieporozumienie. Czerpiemy z niej tylko elementy które następnie wiążą się w całość artystyczną. Podobnie, jak maszyna zbudowana jest z cząstek, których pierwowzory odnajdujemy w przyrodzie, a myśl konstruktora łączy je w nowy organiczny, celowo działający twór, tak i życie dzieła sztuki budzi się z chwilą ułożenia jego elementów, na wzór owej maszyny, w harmonijną nową całość. Artysta jest konstruktorem, twórcą życia w dziele sztuki.

[1]) Dzięki wiekowej pracy artystów rozbudza się u człowieka instynkt artystyczny i rozbudowuje się wiedza o nim.

TYMON NIESIOŁOWSKI
(spowodu wystawy zbiorowej I. P. S. w Warszawie w r. 1935)



T. NIESIOŁOWSKI: W KĄPIELI (rys.)

Bardzo mi trudno sformułować odpowiedź na pytanie, które stawia ankieta «Głosu Plastyków» — «Jaka jest moja — ideologja? Jaki stosunek do zagadnień plastyki?» Na pierwsze pytanie mogę odpowiedzieć, że nie mam żadnej ideologji konkretnej. Wszystkie możliwości pociągają mnie i nie chcę pozbywać się ich dobrowolnie. Może pochodzi to stąd, że nie jestem tak prostolinijny jak inne organizacje psychiczne. — I jakbym sam tego pragnął. — Robię przeskoki, raz w kierunku płaskiego dekoracyjnego ujęcia obrazu, raz na korzyść bryły.

Sąd zaś, o współczesnej plastyce polskiej, musiałby być rozbiorem krytycznym, a do tego nie jestem powołany, ani nie czuję się na siłach; sąd mój byłby stronniczy. Mogę tylko tyle powiedzieć, że najmłodsze malarstwo polskie, jest mi bliższe niż to, jakie uprawia starsze pokolenie. Nie znam współczesnej sztuki innych narodów. Nie mam skali porównawczej. Wiem tylko (z katalogów wystaw obcych państw), że młodzi oparli się jak i u nas na sztuce francuskiej. — Jedynie wielkiej sztuce obecnie. — Zatem przez takie, powierzchowne porównanie, sądzę, że nasza współczesna plastyka nietylko nie stoi niżej, ale przeciwnie, może się przeciwstawić śmiało.

Zaś, jeśli chodzi o sztukę francuską obecnej doby, to tej nie znam w tym stopniu bym miał o niej sąd wyrobiony. Poza wystawą, która miała miejsce przed paru laty w salach warszawskich «Zachęty», lepszych płócien nie widziałem, gdyż od roku 1912, nie byłem zagranicą. Obrazów malarzy, którzy się wybili po okresie wojennym, nie znam. Takie nazwiska jak, Segonzac, Derain, Bonnard, nic mi nie mówią, gdyż poza paru, jednobarwnemi reprodukcjami, nie oglądałem ich płócien w oryginałach.

Przed wojną światową miałem sposobność oglądać w Wiedniu wielką zbiorową wystawę Gauguin'a. — Pozostawiło to we mnie niezatarte wrażenie. — W Paryżu zaś, widziałem wystawę zbiorową Renoir'a, którego uważam za malarza najbardziej francuskiego. Tak, ojojczyzną Renoir'a mogła być tylko Francja. Jest on jak tulipan, lśniący barwą.

Tymon Niesiołowski

Wilno, 25. XI. 1935 r.

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI
(spowodu wystawy zbiorowej w Poznaniu)

Cel ankiety «Plastycy o sobie» rozumiem być może inaczej niż inicjatorzy jej i artyści, wypowiadający się na łamach «Głosu Plastyków». — Jeżeli decyduję się wziąć w niej udział — to czynię to w poczuciu współodpowiedzialności za wszystko, co się dziś w sztuce dzieje (razem z całym balastem przeciętności, banalności i pompierstwa — bo taka jest dzisiejsza sztuka w Polsce, z małymi wyjątkami), oraz w nadziei, że, mimo wyjątkowe trudności zawodu malarza, ludzie, którym leży na sercu sztuka, jaka może być w Polsce — przestaną chodzić luzem ideowo.

Utarło się przekonanie, że wielki artysta musi być samotnikiem (żyjącym poza społeczeństwem?) Bądźmy szczerzy: niema wśród nas genjuszów, choć są w artystach polskich wielkie możliwości. Genjusza epoki cechuje doskonała pewność, co ma robić w swojej dziedzinie. Dzisiaj nie widać takiej jedynej słuszności założeń w sztuce, przeciwnie, wiele dróg wskazują różni pionierzy, jakkolwiek nowe «izmy» nie powstają już od dłuższego czasu. O ścisłości i ogólnie obowiązujących zasadach któregokolwiek światopoglądu artystycznego trudno dziś mówić w Polsce, bo każde ugrupowanie artystyczne co innego rozumie pod tymi samymi terminami. To też krytyka artystyczna jest właściwie frazeologją, która nikomu niczego nie uświadamia do końca.

Często fałszywe poczucie wyższości indywidualnej przeszkadza gromadnemu wysiłkowi i stworzeniu atmosfery pracy artystycznej. Podejrzliwość, zazdrość, brak szacunku do człowieka uniemożliwiają wierne koleżeństwo. W czasach kiedy społeczne miary stosuje się do wszystkiego i mówi się o możliwościach urobienia człowieka — kto wie, czy na powyższy stan rzeczy nie trzeba będzie zwrócić baczniejszej uwagi? Jestem przekonany, że ci artyści, którzy podejmują szczery i bezinteresowny wysiłek w sztuce, znajdą się na wspólnej ścieżce i wbrew konwencjonalizmowi, samozadowoleniu i ortodoksyjności pojęć o sztuce uczynią z niej prawdę żywą, która zwycięży góry ciemnoty i uprzedzeń.

Nie wierzę, żeby czyjaś praca w sztuce, o ile jest prawdziwie gorliwa, mogła pozostać na zawsze zapoznana. Znajdzie swoją grupę odbiorców i zwolenników — wcześnie czy później. Cierpienie i niedostatek, towarzyszące każdemu, kto «chce kochać świat nawet wbrew niemu samemu» zrównoważone będą radością tworzenia. Ale to są sprawy, leżące poza zakresem pracy związków zawodowych artystów plastyków; wykrzesać twórczości z człowieka nie zdoła samo polepszenie warunków bytu i pracy — często bywa odwrotnie. Wina jest zawsze nasza własna, jeśli popełniamy kompromis artystyczny.

Nie jest rzeczą zasadniczą na tym poziomie, na którym większość z nas artystów w Polsce stoi, jaki jest nasz światopogląd artystyczny — zato ważną jest płomienna gorliwość w pracy, ona jedynie umożliwia postęp.

Pewnie, że przyjemniej byłoby mi, gdyby moje prace podobały się tym ludziom, na których mi zależy, ale to nie może być powodem, dla którego miałbym stawać się nieprawdziwym, skoro to co zrobię, robię słusznie — według mego przekonania. Obrazy moje, jeśli można je tak nazwać, są niepełne — wiem, że sczasem będę je mógł zrobić lepiej. Wracam do moich prac po latach i przemalowuję je. — Nie mam zamiaru poddawać się chwilowym nastrojom — (choć mam łatwość w tym kierunku) — chcę wiedzieć dlaczego coś robię i dać w obrazie wszystko, na co mnie stać. — A propos drogi, którą szedłem i którą kontynuuję: wolę zabierać się do rzeczy trudnych i najmniej czasu poświęcam temu, co już opanowałem jako tako. Pracę w sztuce uważam za ciągłe przezwyciężanie siebie. Musiałem tę drogę obrać, bo dość późno zdecydowałem się poświęcić się wyłącznie malarstwu, a wszelka wiedza teoretyczna i praktyczna nabyta w młodości okazała się balastem i przeszkodą w pracy. Trzeba było zrobić gruntowną rewizję pojęć, wyobrażeń i reakcyj wzrokowych, aby znaleźć jakieś pewne oparcie w sobie. Równocześnie z tą pracą wypadło badanie zagadnień malarskich historycznie i studja w muzeach.

Najbardziej aktualnym punktem wyjścia dla dzisiejszego malarstwa wydają mi się zagadnienia kolorystyczne — nie walor (w znaczeniu: czarno-białe) nie kompozycja rysunkowa. Powtarzam z Cézanne'em, że właściwie użyty kolor jest w stanie wyrazić bryłę, materjał, światło, przestrzeń, rytm, dynamikę i wszystko inne. Można to odkryć w obrazach mistrzów-kolorystów wszystkich epok, choć płótna ich nie są dość jasne. Nieraz mówimy między sobą, że łatwo sobie wyobrazić jakby np. Tycjan się cieszył gdyby mu danem było ujrzeć możliwości palety poimpresjonistycznej i zdać sobie sprawę, że jest możliwem odwrócenie porządku w pracy nad obrazem: od koloru — do rysunku.

Z tego, że mnie te sprawy wyjątkowo entuzjazmują i że uważam je za dość obszerny temat dla wypełnienia całego życia nie wynika, żebym lekceważyć miał wysiłki artystów, których pochłania inna strona plastyki. Sztuka jest tak głęboka i tak pełna tajemnic, że każde podejście odsłania tylko część jej istoty.

Nie sądzę, aby abstrakcjonizm w plastyce mógł stworzyć styl — choć wierzę, że wiele z jego zdobyczy przyjmie się powszechnie.

Mam zainteresowania tematowe — choćby z tego względu, że temat, zwłaszcza podejmowany przez różnych artystów poprzez wieki pomógł stworzyć pewne ramy konstrukcyjne, któremi się posługując — łatwiej zdać sobie sprawę gdzie się dziś stoi. Cenię również wolną kopję.



ST. SZCZEPAŃSKI: PEJZAŻ Z LIVRY (olej)

Moją ideologję artystyczną może przyjąć każdy, bo jest (teoretycznie przynajmniej) strawna. Da się wyrazić w dwóch punktach: a) dążność do postawienia swej pracy na jaknajwyższym poziomie — przez uczenie się wszędzie i od wszystkich, b) dążność do znalezienia współczesnego, plastycznego, stosunku do zjawisk, któryby pozwolił wyrazić nurt dzisiejszego życia według jego istoty, nie wedle sfotografowanych pozorów.

Stanisław Szczepański.

LUDWIK TYROWICZ

(spowodu zbiorowej wystawy w I. K. S. w Poznaniu)

Jako grafik nie jestem w zupełności zwolennikiem «sztuki dla sztuki», lecz raczej sztuki, działającej możliwie najszerzej. Wypływa to — poza moim poglądem osobistym — z istoty tej gałęzi plastyki, którą uprawiam.

Uważam, że różnica między typem wczorajszego a dzisiejszego artysty polega na tem, że gdy pierwszy ubiegał się o to, by jego dzieło działało w ograniczonej sferze ludzi, ewentualnie tylko u wybranej garstki znawców czy mecenasów, to dzisiejszy artysta unika ciasnych ograniczeń, by wzruszać swą sztuką. Plastyk dzisiejszy nie uważa siebie za wybrańca, izolowanego wysokością swych przeżyć i twórczości od reszty społeczeństwa, lecz żyje i pracuje w tem społeczeństwie jako integralna cząstka, potrzebna, konieczna dla rozwoju i postępu kulturalnego.

Demokratyzm sztuki stwarza pewne niebezpieczeństwa dla poziomu i gatunku sztuki. To prawda. Przekonywa nas o tem kultura XIX wieku. Owa kultura mieszczańska, wskutek braku tradycyj niezbyt wybredna w swych uniwersalistycznych popędach, doprowadziła do podziału na indywidualną sztukę, wysoką, jakościową lecz zamkniętą w pracowniach i sztukę płytką, schlebiającą masom, «stosowaną».

Tembardziej więc dąży i pragnie nowoczesny artysta, wyczuwający swą organiczną łączność z całością życia społecznego, by upowszechnić wraz ze sztuką jej jakość. Zadanie to narzuca się szczególnie grafikom i to dzięki właściwości szerszego oddziaływania za pomocą powielania drukiem ich wizji plastycznej. Staczamy więc walkę zarówno o powszechność jak i poziom sztuki. Przedewszystkiem to drugie zadanie należy do artysty, gdyż nikt nie potrafi pomódz mu w tem tak, jak może z nim współdziałać przy popularyzacji piękna. Wszelkie zagadnienia plastyczne, narzucające się z zewnątrz życia aktualizują działalność nowoczesnego artysty. Ten motyw uważam za najgłębsze podłoże ideologiczne swej pracy.

Jako jeden z uczniów ś. p. Skoczylasa byłem świadkiem narodzin polskiej grafiki nowoczesnej. W latach 1923—7 panował w tej pracowni warszawskiej Akademji niezwykle żywy nastrój pracy i prób. Pierwsze zetknięcie się z problemami techniki kierowało zainteresowanie większości uczniów ku prymitywowi i wzorom sztycharstwa renesansowego i barokowego, jakkolwiek Skoczylas jako pedagog wprowadzał szerszą i dalszą platformę, zwracając naszą uwagę i na nowoczesną grafikę francuską.



LUDWIK TYROWICZ: DROGA (litogr.)

Wytwarzanie się stylu graficznego, specjalnie drzeworytniczego, opartego z jednej strony o twórczość Skoczylasa, z drugiej zaś o rytownictwo i temat dawny doprowadzało do pewnej stylizacji archaizującej. Przypatrując się temu ruchowi odczuwałem instynktownie, że może to być pierwszym etapem, pierwszem wżyciem się w materję, która stanie się naszym warsztatem. W dalszym bowiem przebiegu szła troska o wyraz graficzny zarówno harmonijny z materją jak i z całością poszukiwań plastycznych naszych czasów.

Grafika polska do tego czasu opierała się na kilku filarach (Wyczółkowski, Pankiewicz, Skoczylas). Nie mieliśmy jednak żadnej szkoły, żadnej generalnej tendencji. Moment dość szybkiego wyłonienia się jakiejś wizji graficznej w Polsce przypadł na okres powojenny, kiedy na Zachodzie rozszerzał się silny ruch rewizjonistyczny, przeobrażający całkowicie dotychczasowe konwencjonalizmy formy i kompozycji. Tendencje te nie mogły pozostać bez reakcji dla poszukiwań formalnych w polskiej grafice. Szereg młodych grafików zupełnie w innym duchu pracuje dzisiaj, niż wskazywały zapowiedzi.

Zwrócono uwagę na świeże koncepcje formy, jej bogatszą ekspresyjność i unowocześnienie środków graficznych. Grafika polska coraz częściej dba o światłocień, o płynność linji, o miękkość i różnicowanie walorów, wreszcze o kolorystykę. Zaciera się jej płaskość, konturowość, schematyczność geometryczna. Swoistemu jej wyrazowi nie odejmuje siły wpływ Zachodu i odblysk malarstwa francuskiego, dla którego w pewnych objawach jest charakterystyczny grafizm efektów. Polska grafika użytkowa corazto żywiej opiera się o tego rodzaju sztukę francuską. Po generalnej «przemianie materji», t. zn. po przetrawieniu tradycjonalnej wizji formalnej na różnych warsztatach, grafika nasza nabiera cech swobodniejszego i śmielszego wyrażania się.

Korzystając z niniejszej ankiety pragnąłem zwrócić uwagę na znamienne zróżnicowanie się polskiej sztuki czarnobiałej i nie zostawiłem sobie miejsca na wyrażenie mego poglądu o naszej plastyce współczesnej ze względu na częste artykuły na ten temat.

Na marginesie ankiety zaznaczam, że jestem zwolennikiem sztuki «narodowej» o tyle, o ile może ona wydobyć na wierzch specyficzne nasze inklinacje do problemów formalnych. Nie neguję przytem potrzeby tematu, jednak nie przypisuję mu roli pierwszorzędnej, a tembardziej roli motywu, uwalniającego nas od procesu kształtowania nowoczesnej wizji plastycznej.

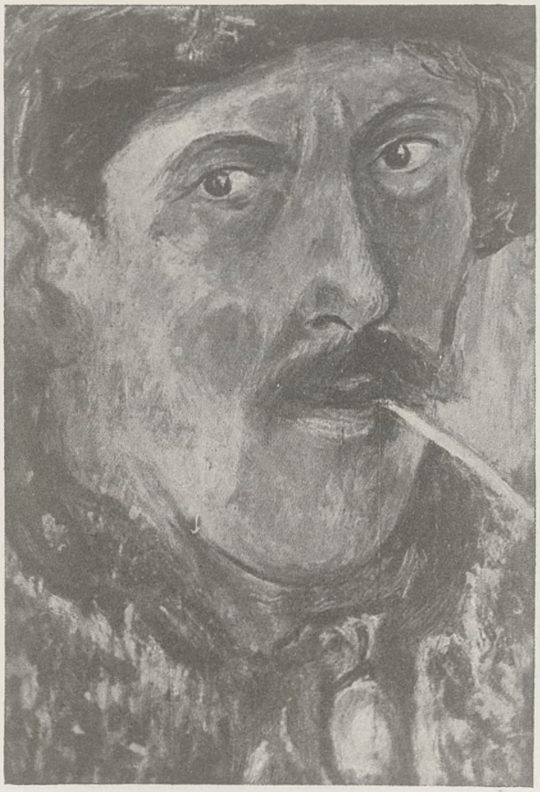
Mój stosunek do sztuki francuskiej, a w szczególności do grafiki polega nie na chwilowej afektacji lub poddawaniu się dokładnym wpływom pewnych jej twórców — lecz na kulcie dla wielkiej rasy i temperamentu plastycznego. Niema w sztuce europejskiej od XVIII wieku bardziej zmysłowego malarskiego podejścia do zjawisk plastycznych, niż twórczość francuska. Dlatego też od niej pochodzą «czyste» wartości plastyczne. Stąd też i w grafice francuskiej ów galijski witalizm artystyczny prowadzi grafików go wysokiej klasy kunsztu, do bezpośredniej, szerokiej formy graficznej, do subtelnego, po malarsku syntetycznego operowania bielą i czernią, do improwizacyj w wyrafinowanych gradacjach techniki. Trudno oprzeć się czarowi tego elastycznego rysunku i lekkości rytowniczej faktury. Plansze de Saint-Aubin'a czy potężnego Callot'a posiadają ten sam rozmach i polot co akwaforty Daubigny'ego i Corot'a, wypowiedziane tą samą techniką, pełną błysku najwyższych środków Sztuki, którą użyli dla swych impresyj graficznych Manet, Degas, Renoir Lautrec — by przekazać ją współczesnej nam plejadzie, jak Daragués, Labourer, Diguimont, Laprade, Legrand, Vertès, Dufy, Laborde i wielu innych. Moment twórczy, ideoplastyczny przerzucony jest lekką ręką ponad sam ciężar wysiłku technicznego, który jest tylko doskonale opanowanym środkiem.

Wysoki poziom grafiki i malarstwa francuskiego wpływa silnie na jakość sztuki użytkowej. Afisze Cassandre'a, Loupot'a i innych to najwyższe wzniesienia pomysłowości plastycznej. W ten sposób urzeczywistnia zachodnia sztuka trudny i tak u nas niepojęty problem piękna i jego powszechności. *Ludwik Tyrowicz*



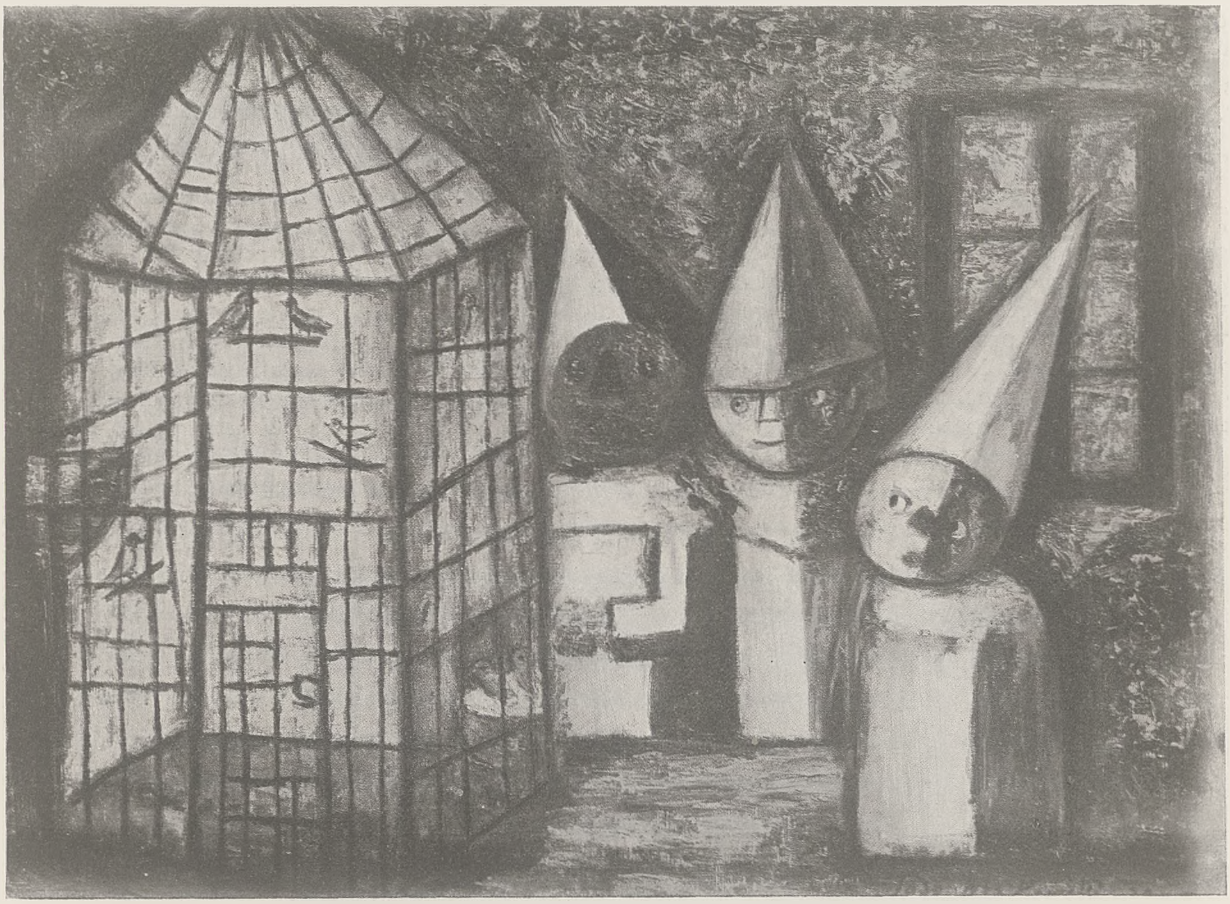
AUGUSTE RENOIR: OWOCE (olej)

W czerwcu 1935 odbyła się w Galerie Castel w Paryżu wystawa dzieł śp. Tadeusza Makowskiego, urządzona staraniem Tow. Przyjaciół T. Makowskiego (Société des Amis de T. Makowski). Towarzystwo to, które grupuje w sobie zarówno Polaków jak i Francuzów, wydało z okazji wystawy piękną publikację, poprzedzoną obszernym wstępem p. Louis Léon-Martin i zawierającą kilka doskonałych reprodukcyj. Tadeusz Makowski (urodz. w Krakowie w 1882 r.) przebywał przez kilkanaście lat w Paryżu, gdzie zmarł 1 listopada 1932 r. Pozostawił znaczną spuściznę artystyczną, którą w porozumieniu z rodziną zawiaduje czasowo wspomniane Towarzystwo Przyjaciół. Projektowana poprzednio wielka wystawa dzieł Makowskiego przy współudziale sfer oficjalnych polskich i francuskich nie doszła niestety do skutku. Z wystawy w Galerie Castel, zakupił rząd francuski jedno z dzieł do Muzeum Luksemburgu, podobnież rząd polski dokonał zakupu do Państwowych Zbiorów Sztuki. Twórczość Makowskiego jest w Polsce zupełnie nieznana poza szczupłem gronem przyjaciół i wielbicieli talentu tego niepospolitego artysty i człowieka, jakim był Makowski. W związku z bliskim terminem powrotu części dzieł Makowskiego do kraju, Związek Krakowski wystąpił z inicjatywą zorganizowania wespół z Związkiem Warszawskim wystawy zbiorowej T. Makowskiego w Warszawie i w Krakowie, oraz w innych miastach Polski. Redakcja «Głosu Plastyków», zamieści w następnych numerach wspomnienie o T. Makowskim pióra Tytusa Czyżewskiego oraz z wieloma reprodukcjami dzieł artysty.



TADEUSZ MAKOWSKI (1882—1932): PORTRET WŁASNY (olej)

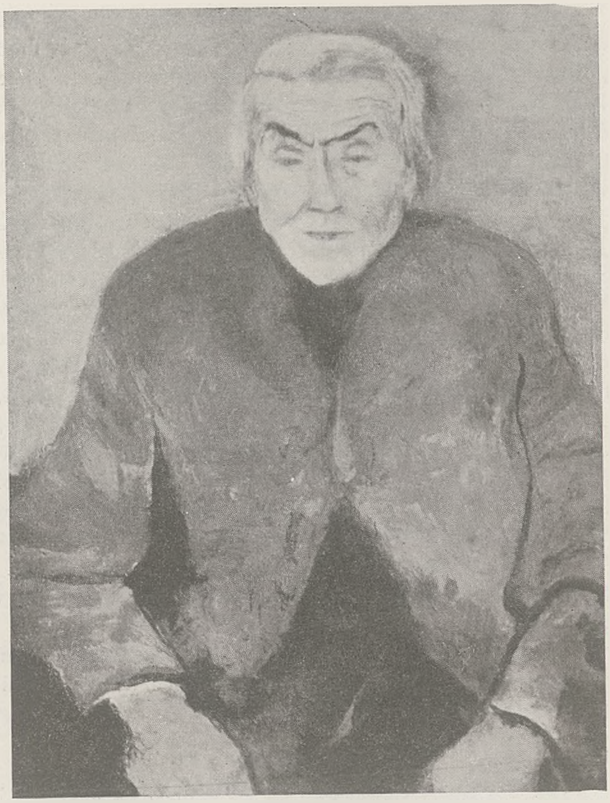
Portret własny Makowskiego, reprodukowany obok, pochodzi ze zbiorów rodziny w Krakowie — «Kompozycja z ptakami» zamieszczona poniżej znajduje się w zbiorach paryskich.



TADEUSZ MAKOWSKI: KOMPOZYCJA Z PTASZKAMI (olej) Z wystawy w Paryżu



Leopold Gottlieb: Taniec (1934)



Leopold Gottlieb: Portret Wł. Mickiewicza (olej)

LEOPOLD GOTTLIEB (1879–1934)



Jacek Mierzejewski: Portret (olej)



Jacek Mierzejewski: Jędruś (olej)

JACEK MIERZEJEWSKI (1884—1925)

WYSTAWA „ZWORNIKA" W BELGRADZIE

W poprzednim numerze podaliśmy wiadomość o poczynionych przygotowaniach do wystawy «Zwornika» i zaproszonych gości w Belgradzie. Wystawa ta przygotowana na jesień, odbyła się w lutym 1935 ze spóźnieniem paru miesięcy, spowodowanem przez żałobę narodową po śmierci króla Aleksandra. O szczegółach z wystawą związanych doniósł obszerniej we właściwym czasie Tygodnik Artystów. W wystawie brali udział jako zaproszeni: Cybis Jan, Rudzka-Cybisowa Hanna, Czapski Józef, Czyżewski Tytus, Hrynkowski Jan, Mitera Kazimierz, Szyszko-Bohusz-Szymborska Anna, Studnicki Juljusz, Süsle-Muszkietowa Janina, Szancer Jan, Szczepański Stanisław, Waliszewski Zygmunt, oraz członkowie «Zwornika»: Förster Karol, Gerżabek Adam, Rumińska-Gerżabkowa Natalja, Geppert Eugenjusz, Gotlib Henryk, Krcha Emil, Król Zygmunt, Majchrzak Stanisław (rzeźba), Menkes Zygmunt, Milli Zygmunt, Oleś Andrzej, Pochwalski Kasper, Pochwalski Stanisław, Pronaszko Zbigniew, Ritterówna Marja, Rutkowski Kazimierz, Rzepiński Czesław, Szinagel Emil, Sperlinżanka Jadwiga, Stapiński Władysław, Tracz Stanisław (rzeźba).

Wystawa odniosła wielki sukces artystyczny i była jedną z najlepszych, spośród wielu wystaw zagranicznych w Belgradzie.

Poniżej podajemy wyjątki z krytyk jugosłowiańskich, ograniczając się do najważniejszych pism i ustępów posiadających znaczenie ogólne.

«WREME» — 7. II. 1935.

«Po raz trzeci spotykamy się w Belgradzie z polską sztuką plastyczną [1]). Bardzo intesywna w swej twórczości, tęskniąca za postępem na każdem polu, obfita w talenty, które podobnie do wielu z naszych otrzymały swoje trwałe artystyczne podstawy w Paryżu, polska sztuka plastyczna przedstawia się teraz za pośrednictwem krakowskiego «Zwornika», który reprezentuje do pewnego stopnia przekrój poprzez całą plastyczną twórczość północno-słowiańskiej ziemi. «Zwornik» skompletował swą grupę przez zaproszenie kilku innych artystów, ażeby zwiększyć efekt i dać pełniejsze wyobrażenie o twórczości polskiego współczesnego malarstwa. Na szczęście nie postarał się o to, ażeby pokazać nam swoją sztukę nacjonalną, wystawiając za wszelką cenę lokalne motywy, etnograficzny materjał i patetyczne płótna o historycznym nastroju, jak to inne narody mają w zwyczaju. Wystawiona jest sztuka ze swobodnego wyboru, sztuka silnych indywidualności, sztuka, która oddycha czemś bardzo europejskiem».

«POLITIKA» — 12. II. 1935.

Krakowskie Zrzeszenie «Zwornik» wystawiło w Belgradzie około 200 prac swych członków i zaproszonych artystów. Grupa ta nie reprezentuje wszystkich nowoczesnych kierunków w Polsce, tych, które opierają się o tradycję, ani też tych krańcowych z Lipszycem na czele, daje jednak jasny obraz wytężonego wysiłku najważniejszego kierunku twórczości młodego pokolenia w Polsce. Z drugiej zaś strony, jeżeli weźmiemy pod uwagę jakość, którą przedstawia wystawa «Zwornika», to znajduje się ona na takim poziomie, że reprezentować może z powodzeniem całą generację. Niezależnie jednak od tych artystycznych wartości wziętych objektywnie, «Zwornik» musiał wywołać wielkie zainteresowanie u tych wszystkich, których interesuje pytanie, w jaki sposób i z jakiem powodzeniem umiała się odnieść słowiańska rasa do plastycznych problemów nowoczesnej sztuki. W dzisiejszym międzynarodowem środowisku artystycznem Paryża, kilka jednostek z pośród słowiańskich malarzy wybiło się na pierwszy plan: Rosjanie Sutin, Tereszkowicz, Bułgarzy Pascin, Polacy Kisling, Lipszyc, Makowski i t. d. Te przykłady ich powodzenia nie mogłyby wyjaśnić niczego, gdyby za nimi nie stała cała rzesza młodych artystów, kierowanych jedną wspólną myślą, dążeniem i kierunkiem, czego przykładem jest również i polskie Zrzeszenie «Zwornik», wystawiające obecnie w Belgradzie. Jest rzeczą pewną, że lepiej, niż jakiemukolwiek drugiemu słowiańskiemu narodowi, udawało się zawsze Polakom to, że zachodnio-latyńską harmonję i wyrazistość (wierność) wyrazu potrafili połączyć i powiązać z wybuchowością słowiańskiego genjusza, którego trudno było utemperować w budowaniu formy; to właśnie stanowiło duchową misję Polski, w stosunku do reszty słowiańskiego świata. Jej stosunki z Zachodem i katolicyzmem, podobnie jak i wrodzona elastyczność ducha, sprawiały, że w sztuce znajdują wyraz, który jest również jasny i zrozumiały dla ludzi z Zachodu i ludzi Wschodu. Tak więc i Słowacki, Mickiewicz i Puszkin, będąc blisko związani z Zachodem, pozostali nadal znakomitymi twórcami słowiańskimi. Owego duchowego spojenia narodowego genjusza z obliczem cudzej cywilizacji najtrudniej było dokonać na terenie sztuki plastycznej, która od wieków gotową była w swej formie i niełatwo poddawała się zmianom. Polscy artyści z natury zmysłowi i ciekawi, prędko zdecydowali się jednak na wybór artystycznego kierunku, który na Zachodzie tworzy się od całego wieku. W polskiej sztuce ów proces odrodzenia się w nowym duchu, w kierunku oswobodzenia artystycznego całokształtu plastycznego oblicza, wyrazu i realizacji, trwał już kilkadziesiąt lat. Obecnie będąc na wystawie krakowskich artystów można stwierdzić, że ten proces jest w zupełności zakończony i że Polacy mają dzisiaj zdecydowane nowoczesne malarstwo, świeże, swobodne w każdym momencie swej twórczości. I my chemy właśnie podkreślić, że to współżycie z nowemi artystycznemi formami nie oznacza wcale imitowania zachodniej sztuki, lecz spojenie artystycznego wyrazu sztuki zachodniej z głęboko rasowem i ludzkiem wyczuciem, które znachodzimy u polskiego artysty. I chociaż to, co Polacy tworzą w Warszawie i Krakowie, idzie po tej samej linji co twórczość Francuzów albo ich samych (Polaków) w Paryżu, poprzez ich obrazy przewija się coś absolutnie specyficznego, co właśnie wspólnem jest dla polskich i naszych artystów, którzy przedstawiają tę samą rasową przynależność, reprezentują te same artystyczne kierunki.

Oblicze artystyczne całej Europy jest jednakie i widocznem jest, że język malarski jest uniwersalny. Ale prawdziwa artystyczna istota rzeczy, która przez niego daje się poznać, rozróżnia się poprzez rasę jedna od drugiej rodzajem, albo choćby tylko odcieniem artystycznego temperamentu. — Rodzajem lub choćby tylko odcieniem pojmowania życia. Pomiędzy Francuzem Utrillem a Rosjaninem Sutinem, dwoma malarzami nowoczesnymi, istnieje cały świat różnic historycznych, rasowych, klimatu i t. p. Pomiędzy następcą Van Gogha w Paryżu — Vlaminckiem np. a Dobrovičem w Belgradzie istnieje ogromna różnica rasy, która jednak przemawia tym samym artystycznym uniwersalnym językiem. Obecna wystawa «Zwornika» wykazuje, z jaką siłą asymilacji Polacy opanowali oblicze malarstwa Zachodu i zarazem, z jaką imperatywnością zachowali swoją głęboką artystyczną naturę. Z jednej strony twórczość ich jest podobnie jak u Francuzów uszlachetniona, zrozumiała, jasna i uduchowiona, z drugiej strony wybuchowa, kolorowa, krzepka i świeża, podobna do ludowych melodyj północnych Słowian.

Wielkie podobieństwo z naszymi malarzami nie pochodzi jedynie z tego powodu, że kilku z nich studjowało w Krakowie, że jedni i drudzy byli w Paryżu, lecz z powodu tej wspól-

[1]) Wystawa grafików polskich i wystawa grafiki Wł. Skoczylasa — Przyp. Red.

noty rasowej, która przejawia się u wszystkich podobnym artystycznym temperamentem, u naszych artystów w sposób bardziej wybuchowy, u nich bardziej uszlachetniony. Wspólna jest i ta cecha (dążenie), że malarstwo rozwija się swobodnie, bez zbytecznej dekoratywności, tematowości i anegdoty, która to cecha u Rosjan mniej się zaznacza. Przechodząc od jednego artysty krakowskiego do drugiego, mogliśmy te nadzwyczajne cechy skonstatować u każdego z nich z osobna.

«SRBSKI KNIZEWNI GLASNIK» — 16. II. 1935.

Na pierwszem miejscu rzuca się w oczy problem rodzimej, narodowej, artystycznej tradycji. Obce wpływy, które na tej wystawie bezwątpienia więcej są widoczne, niż oryginalna twórczość artystyczna, która jednak jest tu w bardzo sugestywnej mierze, nie są już powierzchownemi pożyczkami, o podejrzanej wartości artystycznej, lecz przeżytą, przetrawioną artystyczną ewolucją, która nabiera międzynarodowego charakteru.

Wystawa «Zwornika» stoi pod znakiem nowoczesnego, w szczególności paryskiego malarstwa. To jest jej zaleta, ale nie największa, a zarazem i jej wada. Mówiliśmy już, że dla młodego artystycznego ruchu, który nie ma ciągłej rodzimej tradycji (kontynuowania) artystycznej, najpewniejszym sposobem dobrego rozwoju jest iść w ślad za rozwojem sztuki głównego centrum światowego, przyswoiwszy sobie jego kryterjum dobrej oceny artystycznego dzieła, współzawodnicząc z nim na jego własnym terenie...

Jednakże praca na własnym terenie posłużyłaby przytem jako nieomylna artystyczna korekta. Obraz takiego stanu daje mniej więcej owa wystawa Krakowskiego Zwornika... Wystawa ta złożona z obrazów, akwareli, rysunków i rzeźb, pozwala nam na szeroki rzut oka na współczesną twórczość w Polsce, chociaż ani w przybliżeniu nie wyczerpuje ona całokształtu produkcji artystycznej (na tem polu) tego kraju o ogromnych aspiracjach artystycznych.

Wystawę tą charakteryzuje wspólna myśl, odnośnie do artystycznych problemów, chociaż mówiliśmy o indywidualności niektórych artystycznych temperamentów. Jest ona w ogólnych zarysach malarsko współczesna. Malarstwo jest na dużo wyższym stopniu rozwoju, aniżeli rzeźba, która zresztą reprezentowana jest zaledwie 8-ma pracami. Rysunki i akwarele są na poziomie malarstwa...

W całości wystawa Zwornika wyraża bardzo poważny i dużej mierze osiągnęty z powodzeniem artystyczny sukces, grupy artystów bratniego nam, polskiego narodu. Wystawa ta pozwoliła nam skonstatować naocznie podobieństwo między naszem a polskiem malarstwem, z wyjątkiem różnicy temperamentu dwóch narodów, co w malarstwie uwidacznia się głównie w kolorycie i malarskim założeniu. My jesteśmy pełni temperamentu i surowsi, Polacy natomiast rafinowani i subtelniejsi.

Z PRZEDMOWY DO KATALOGU WYSTAWY „ZWORNIKA"

Z przedmowy do katalogu wystawy «Zwornika»,[1]) napisanej przez wybitnego artystę malarza jugosłowiańskiego p. Jovana Bijelić'a, byłego wychowanka krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, przedrukowujemy szereg ustępów żywo nas interesujących:

«Jakkolwiek łączą nas z narodem polskim węzły krwi a w ostatnich latach liczne inne węzły, mało kto u nas wiedział cokolwiek o współczesnej sztuce polskiej. Dotychczas zaledwie dwukrotnie mieliśmy sposobność oglądać w Belgradzie dzieła artystów polskich. — Przed 10 laty, na wystawie jednej grupy grafików polskich w auli gimnazjum męskiego i w roku ubiegłym, na wystawie Wł. Skoczylasa w lokalu Ligi Polsko-Jugosłowiańskiej.

Obie te wystawy nie dawały pełnej możności bliższego zapoznania się z przejawami bogatego współczesnego życia artystycznego narodu polskiego. Dlatego dziś ze szczerą radością witamy wielką wystawę krakowskiego «Zwornika», która dla członków tej wartościowej grupy młodszych polskich artystów jest równocześnie pierwszem wspólnem wystąpieniem zagranicą».

(P. Bijelić omawia następnie doniosłą rolę, jaką odegrała w okresie niewoli zarówno sztuka plastyczna jak i literatura i zaznacza, że odzyskanie niepodległości usunęło wiele przeszkód na drodze wypowiedzenia się genjuszu narodu. Dzięki temu życie artystyczne rozwinęło się w Polsce bardzo bujnie. Wśród nowopowstałych grup — Zwornik wysunął się na jedno z miejsc czołowych, mimo, iż jest to odłam młodszych artystów).

W dalszym ciągu pisze autor:

«Członkowie Zwornika — są w przeważnej części wychowankami Krakowskiej Akademji Sztuk Pięk., w której oprócz podpisanego kształcili się równiej i z niej wyszli artyści tutejsi: Tješić Petar, Šeremet Ivo, Petrov S. Mihailo, Ipić Sava, Hakman Kosta, Četić Milan, Kulenović Hilmija, Timčišin Mihailo i Mitrinović Dragutin. Wspólnie z kolegami «Zwornika» winniśmy trwałą wdzięczność i cześć wielkiemu malarzowi i pedagogowi Józefowi Pankiewiczowi, naszemu wspólnemu krakowskiemu nauczycielowi, który poprzez Cézanne'a i Bonnard'a, oraz swój artyzm umożliwił nam wszystkim ścisłą łączność ze współczesną twórczością artystyczną Europy. Jego wpływ na nowoczesną sztukę polską był potężny i jednakowo silny, zarówno wtedy kiedy Pankiewicz działał jako profesor Akademji w Krakowie, jak i dzisiaj, kiedy w uznaniu zasług, stoi na czele filji polskiej akademji w Paryżu.

Ten zdrowy wpływ widoczny jest w dziełach większości naszych kolegów ze «Zwornika». Chociaż ich wystawa nie daje całkowitego obrazu współczesnej twórczości artystycznej w Polsce, pokazuje tem znaczniejszą i ważną część tej twórczości, ponieważ opiera się na poważnych, utalentowanych jednostkach».

(Tłum. Dr. *Vilim Francić*). *Jovan Bijelić.*

[1]) Katalog Izložbe Društva Poljskih Likovnih Umetnika «Zwornik», Umetnički paviljon. Beograd 1935. Opracowali: Bijelić Jovan, Hakman Kosta i Petrov S. Mihailo.

Na poprzedniej kartce (str. 67) podpis pod obrazem Leopolda Gottlieba powinien być: *Portret Józefa Mickiewicza (1934).*

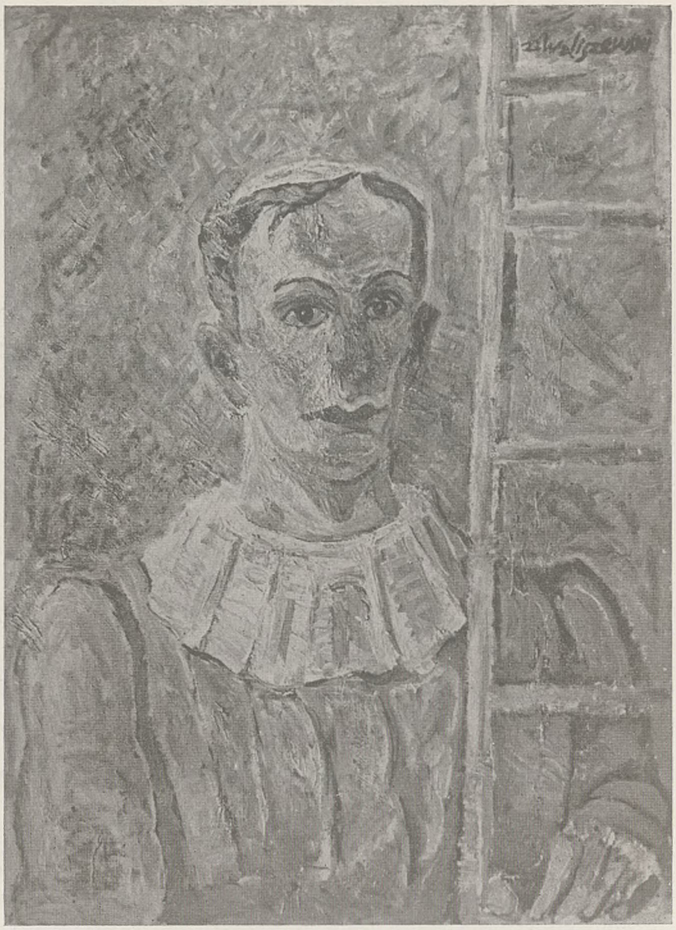
Z WYSTAWY „ZWORNIKA“ W BELGRADZIE
(ARTYŚCI ZAPROSZENI)



Janina Sussle-Muszkietowa: Przy stole (olej)



Hanna Rudzka-Cybisowa: Kwiaty (olej)



Zygmunt Waliszewski: Pierrot (olej)



Stanisław Szczepański: Dziewczyna (olej)



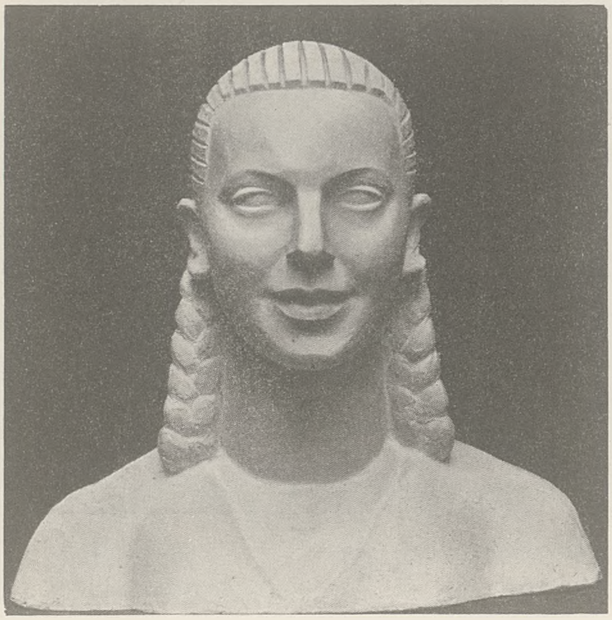
JÓZEF CZAPSKI: PORTRET P. R. (olej)
(Z grupy artystów zaproszonych)

Z WYSTAW ZWORNIKA W BELGRADZIE, W KRAKOWIE I W WARSZAWIE

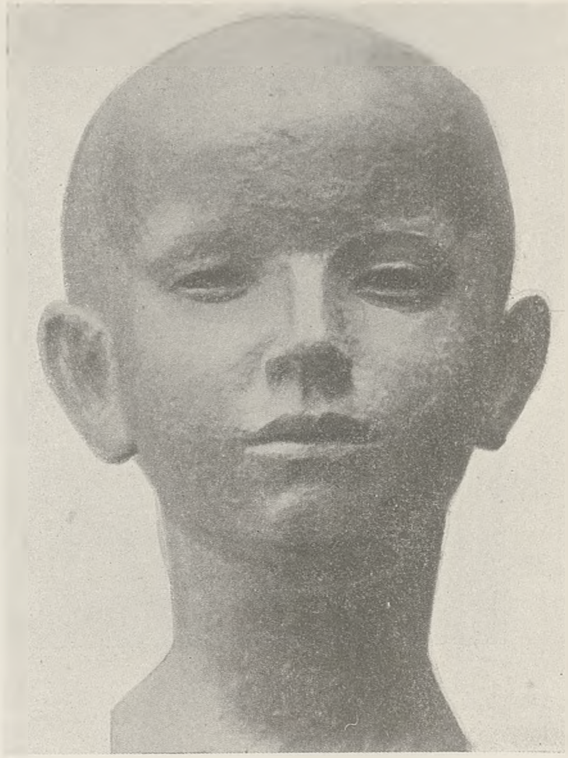


CZESŁAW RZEPIŃSKI: KOMPOZYCJA (olej)

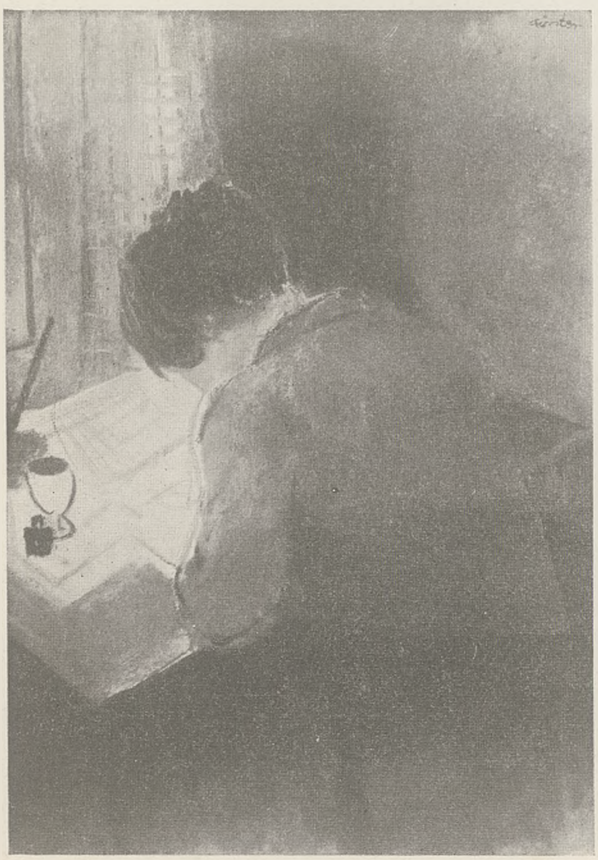
Z WYSTAW ZWORNIKA



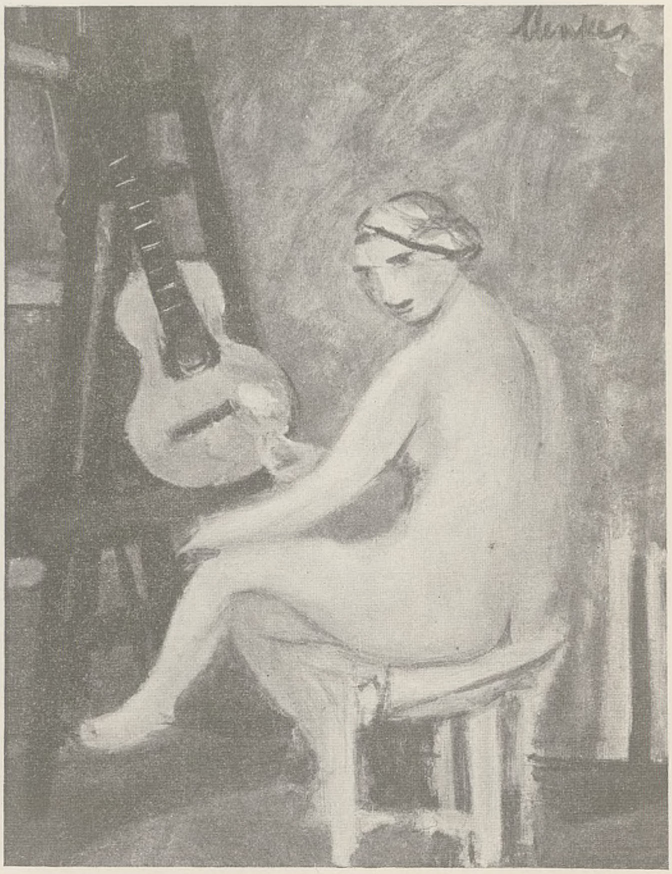
STANISŁAW TRACZ: GŁOWA (drzewo)



STANISŁAW MAJCHRZAK: GŁOWA



KAROL FÖRSTER: PRZY BIURKU (olej)



ZYGMUNT MENKES: MODELKA (olej)

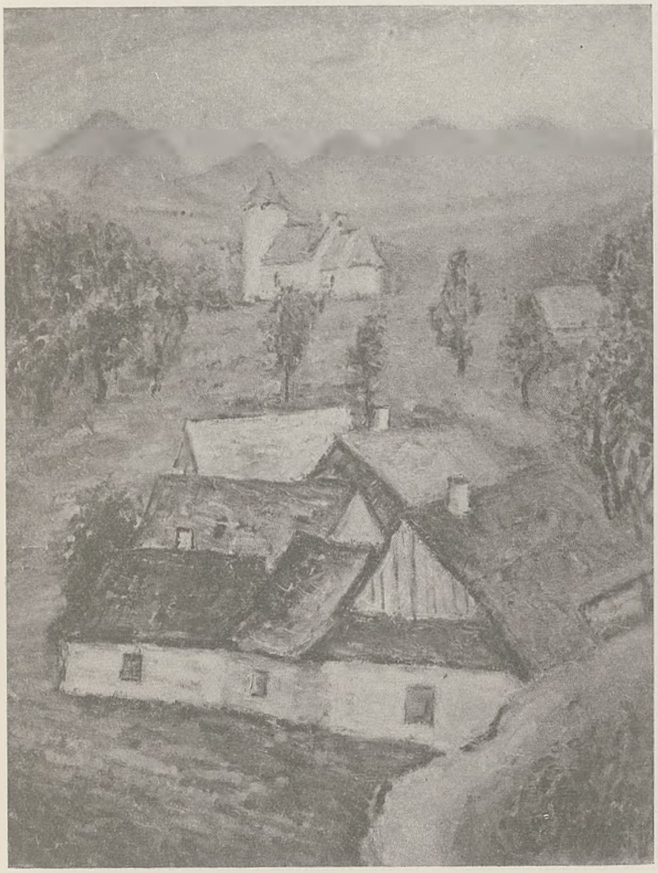
W BELGRADZIE, W KRAKOWIE I W WARSZAWIE



KAZIMIERZ RUTKOWSKI: WNĘTRZE (olej)



EMIL KRCHA: ZBIERANIE ZIEMNIAKÓW (olej)



WŁADYSŁAW STAPIŃSKI: Z PODHALA (olej)



EUGENJUSZ GEPPERT: W GALOPIE (olej)

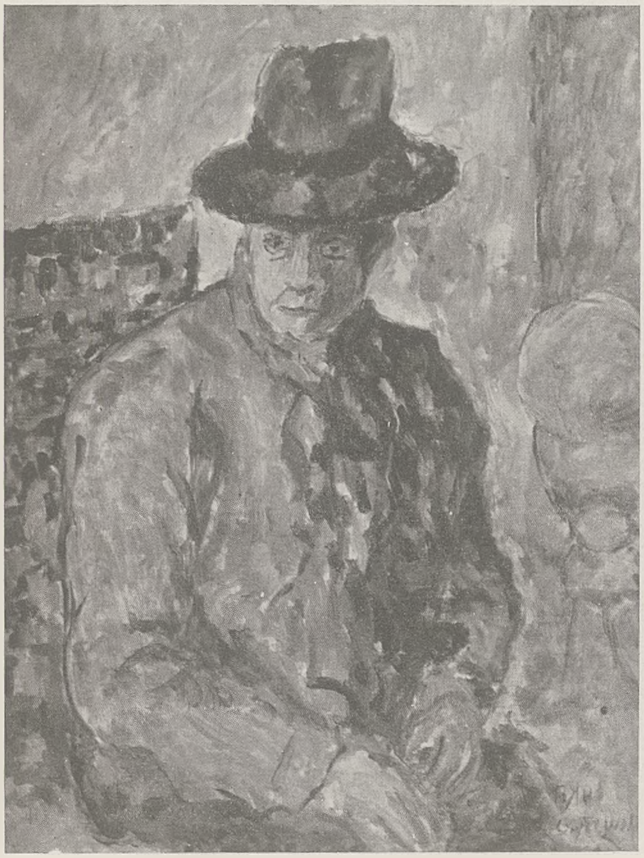


Tytus Czyżewski: Przejażdżka (olej)



Emil Schinagel: Pejzaż miejski (olej)

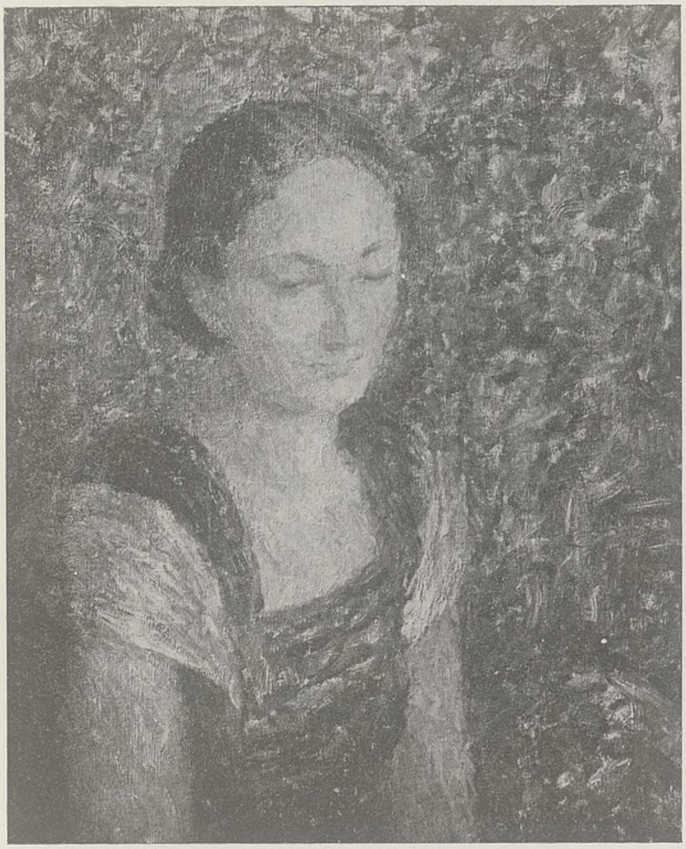
Z WYSTAW ZWORNIKA W BELGRADZIE,
W DOMU PLASTYKÓW W KRAKOWIE i



Tytus Czyżewski: Portret (olej)



Jadwiga Sperling-Cetić: Hucułki (olej)



Natalja Rumińska-Gerżabkowa: Portret (olej)



Adam Gerżabek: Dudu (olej)

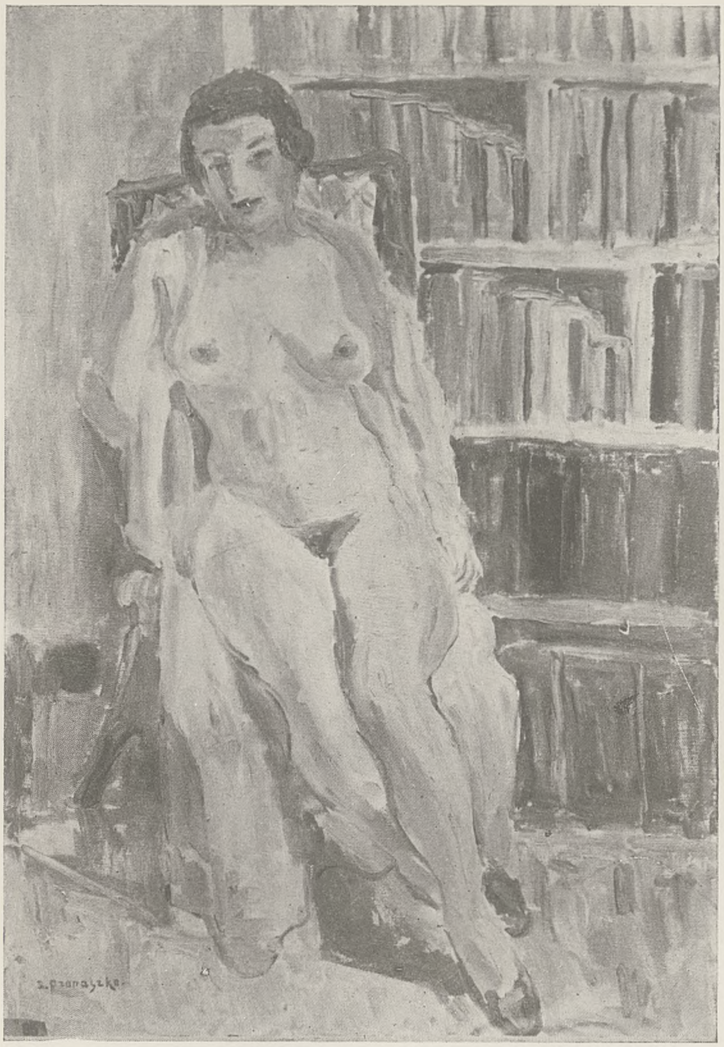
W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI W WARSZAWIE



Marja Ritterówna: Studjum (olej)



Anna Szyszko-Bohusz Szymborska: Portret (olej)

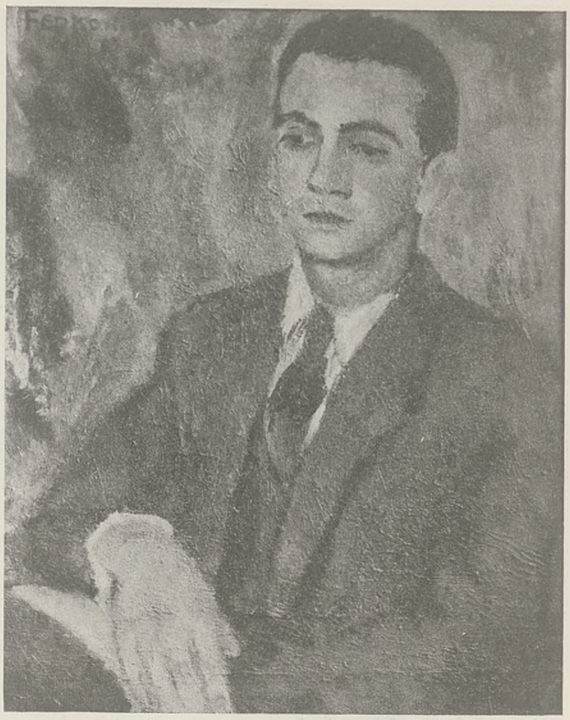


Zbigniew Pronaszko: Modelka (olej)

Z WYSTAW W DOMU PLASTYKÓW W KRAKOWIE



Władysław Lam: Pejzaż (olej)
(Z wystawy zbiorowej)



Jerzy Fedkowicz: Portret (olej)

Z WYSTAWY DZIEŁ OFIAROWANYCH NA POWODZIAN PRZEZ CZŁONKÓW Z. Z. P. A. P.



Z. Waliszewski: Kwiaty (olej)



Karol Larisch: Ulica (akw.)



Karol Larisch: Kwiaty (olej)



Zdzisław Ruszkowski: Martwa natura

Z WYSTAW „PRYZMATU" W DOMU PLASTYKÓW W KRAKOWIE I W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI W WARSZAWIE

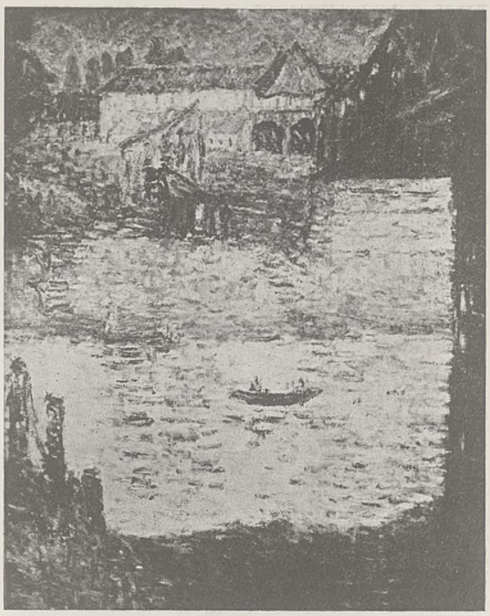


Leonard Pękalski: Portret (akw.)

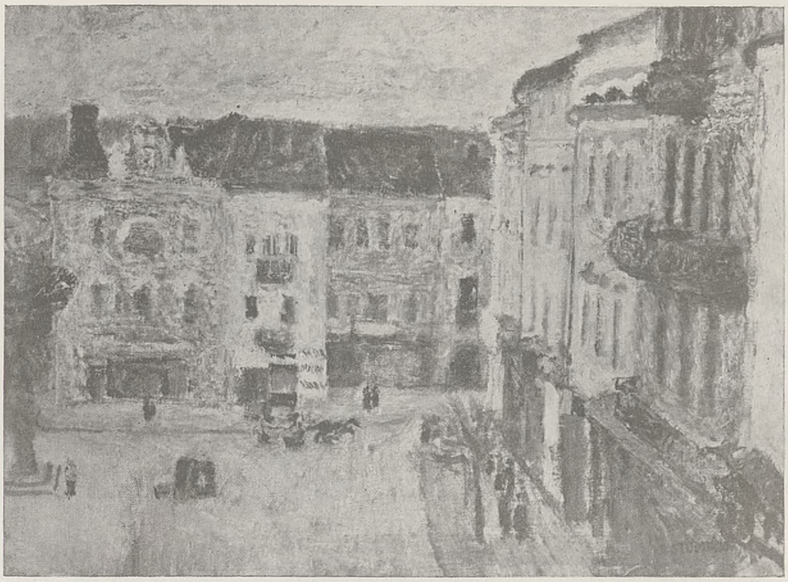


Leonard Pękalski: Kompozycja (tempera)

Z WYSTAW PRYZMATU



Krystyna Ładowna-Studnicka: Pejzaż (olej)



Juljusz Studnicki: Pejzaż (olej)



Zdzisław Ruszkowski: Kompozycja (olej)



Stefan Bossowski: Martwa natura (olej)



Jan Wodyński: Pejzaż z Nowego Miasta (akw.)



Marja Szulczewska: Martwa natura (olej)



Adam Kossowski: W ogrodzie (olej)



Marjan Jaeschke: Martwa natura (olej)



Michał Siemiradzki: Przy stole (olej)



Jan Sokołowski: Kompozycja (olej)



W. Taranczewski: Martwa natura i dziewczyna (olej)

Z WYSTAW PRYZMATU W DOMU PLASTYKÓW W KRAKOWIE I W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI W WARSZAWIE



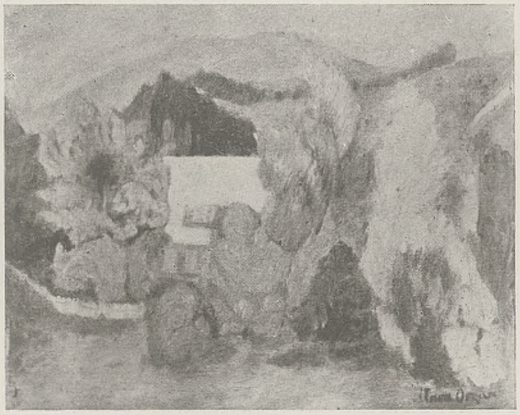
Józef Dutkiewicz: Martwa natura (olej)



Zygmunt Olesiewicz (Paryż):
Boże Narodzenie
(Galerie Smith w Paryżu)



St. Majchrzak: Głowa (z wystawy w Katowicach
Tow. Prop. Sztuk Plastycznych)



Sława Orkan: Pejzaż (z wystawy w Katowicach
Tow. Prop. Sztuk Plastycznych)



Karol Muszkiet: Kompozycja
(Z wystawy w Domu Plastyków w Krakowie)

Z WYSTAW CZŁONKÓW Z. Z. P. A. P. W KRAKOWIE



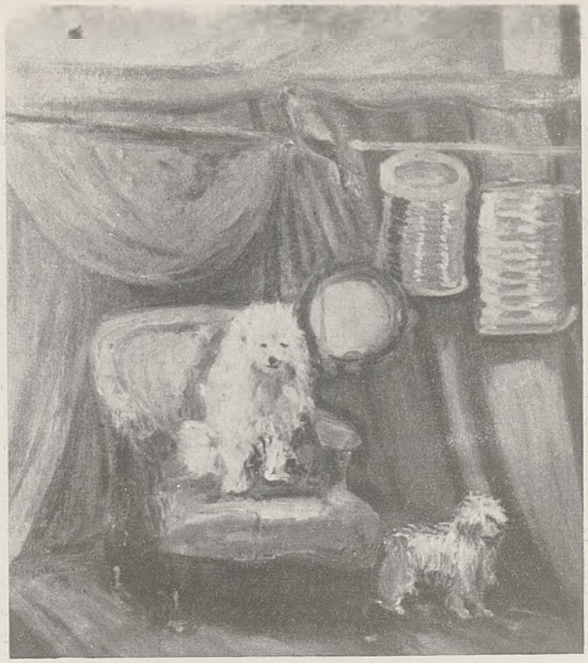
Leszek Pindelski: Tancerka
(z wystawy zbiorowej w Toruniu)



Jacek Puget: Portret dziewczynki
(z wystawy w Domu Plastyków w Krakowie)



Leon Chwistek: Kompozycja streficzna (akw.)
(Z wystawy zbiorowej)



Jan Hrynkowski: Martwa natura (olej)
(Z wystawy zbiorowej)



Hanna Krzetuska: Pejzaż podmiejski (olej)



Henryk Dietrich: Pejzaż paryski (olej)
(Z wystawy zbiorowej)



Czesław Rzepiński: Pejzaż (olej)
(Zakupiony do Zbiorów Państwowych)



Stanisław Herstal: Portret (olej)
(Z wystawy zbiorowej)

LIST Z WARSZAWY

Od czasu ostatniej mojej «Kroniki» w «Głosie Plastyków», — nazbierało się wiele nowin i sensacyj w świecie artystycznym Warszawy. Warszawa stolica i matecznik lichych filmów, nieudałych pomysłów artystyczno-plastycznych, plotek kawiarnianych i wielka wylęgarnia na całą Polskę, snobów, nierobów i kabotynów, miała w minionym sezonie kilka naprawdę wielkich wypadków i sensacyj artystycznych. Jednym z takich ważnych wypadków w życiu artystycznem Warszawy była wystawa rzeźby francuskiej współczesnej, zainicjowana i urządzona przez Instytut Propagandy Sztuki i przez p. Pierre Francastel'a, profesora historji sztuki Instytutu Francuskiego w Warszawie. Wystawa ta była rewelacją w naszem życiu artystycznem i przyczyniła się u nas zapewne do zrozumienia rzeźby francuskiej i wogóle rzeźby. Wyznać to musimy, że obok kilku dużych talentów między naszymi młodszymi i starszymi rzeźbiarzami, rzeźba polska stoi naogół na dość niskim poziomie. O ile malarstwo polskie ma już jednak pewną tradycję i pewien nawet odrębny rys charakteru, w porównaniu z malarstwem innych narodów, — to rzeźba nasza cierpi na brak kultury i tradycji. Takie zapatrywanie na rzeźbę polską jest może zbyt pesymistyczne... powie ktoś z naszych optymistów. Możebne, ale pesymizm ten mój pochodzi z dokładnego przeglądu dotychczasowej naszej kultury rzeźbiarskiej. Po gruntownej rewizji, każdy przyznać musi, że mamy i mieliśmy kilku «wybitnych» i «zdolnych» rzeźbiarzy, ale nie mieliśmy ani nie mamy wielowiekowej tradycji rzeźbiarskiej tak, jak ją mają np. Włochy i Francja. — Stąd pochodzi, że ten czy ów nasz rzeźbiarz odznacza się dużą inteligencją, dużą zapewne łatwością (może często powierzchowną), przyswajania sobie obcych manier i dorobków, ale w gruncie rzeczy «podstawa» tradycyjna, to «fond» kultury nie ma ani głębokości, ani swoistości, ani też szczerości. Toteż wystawa rzeźby francuskiej była dla nas doskonałą lekcją nietylko wiedzy technicznej, ale i zrozumieniem głębokości kultury i stałości tradycji rzeźbiarskiej. Rzeźby Rodin'a czy Despiau to nie powierzchowne efekty i blagowanie widza «faramuszkami», lub «genjalnemi» (z gipsu) odruchami słowiańskiego ((psiakrew!) rozmachu, ale dzieła umiejętnie przeprowadzone i doskonale zrealizowane.

Kawiarniana warszawska plotka głosi, że wystawa ta rzeźby francuskiej nie wsmak była kilku naszym rzeźbiarzom. I że nawet podobno kilku rzeźbiarskich młodzieńców miało zamiar wnieść protest «przeciw pokazywaniu publiczności polskiej zgniłej sztuki francuskiej» — ale na szczęście skończyło się na projekcie. Powtarzam, że jest to tylko plotka i że za nią nie biorę żadnej odpowiedzialności wobec tych, którzy są na mnie zawsze zagniewani, że w moich «kronikach»... piję zawsze do kogoś.

Wystawa ta, a także wystawy współczesnej sztuki belgijskiej i włoskiej, które odbyły się w zeszłym sezonie w warszawskim IPS-sie, tak frekwencją publiczności jak i jej zainteresowaniem dowiodły jak potrzebny u nas jest przegląd współczesnej sztuki obcej. Niestety nie mogą temu sprostać nasze muzea, a przedewszystkiem Muzeum Narodowe w Warszawie. U nas kwestja muzealna staje się coraz bardziej «sprawą piekącą», a w rezultacie skandalem.

Mam pod ręką w tej chwili wspaniałe album wielkich barwnych repredukcyj obrazów najmłodszej i przenajmłodszej sztuki francuskiej. Wydawnictwo to nosi tytuł: Muzej nowogo zapadnogo iskusstwa = Muzeum nowej zachodniej sztuki. Jest to wydawnictwo sowieckie i daje doskonałe reprodukcje barwne przepięknych obrazów Maneta, Moneta, Renoira, Degasa, Cézanne'a, Picassa, Utrilla i innych. Te reprodukcje są z dzieł, które znajdują się obecnie w muzeach sowieckich w Moskwie i Leningradzie. Przedmowa do tego albumu głosi, że jest to tylko znikoma część tego, co muzea sowieckie posiadają ze sztuki współczesnej francuskiej i innych narodów.

Przed kilku dnami pewien mój znajomy, który niedawno przejeżdżał przez czeską Pragę opowiadał mi, że Muzeum państwowe w Pradze posiada przeszło 50 obrazów nowoczesnej sztuki francuskiej, m. i. Rousseau (celnika), Bonnarda, Cézanne'a, Delacroix i t. d.

To samo opowiadają nasi turyści powracający z Buda-Pesztu, z Sofji, z Belgradu... a nawet z dworu cesarza Negusa.

A u nas co?! Ze sztuki «obcej», współczesnej, można zobaczyć tylko jednego... Vlamincka... który wisi w kancelarji zbiorów państwowych nad biurkiem...

Naprzekór temu wszystkiemu wyszła w Polsce niedawno inicjatywa ze strony Prezydjum miasta Warszawy. Otóż Prezydent Miasta p. Starzyński ma zamiar zakupywać do zbiorów miejskich obrazy młodych naszych rzeźbiarzy i malarzy — aby przy Muzeum Narodowem (które dotychczas w brudnej kamieniczce przy ul. Podwale — było bardzo zakurzone i zagipsowane) — po przeniesieniu tych zbiorów do nowego gmachu, uczynić sekcję najnowszego malarstwa polskiego, podobnie, jak to jest w Muzeum miejskiem w Łodzi. Inicjatywa i pomysł bardzo dobre jest i pewne, że zostaną przez energicznego p. Prezydenta zrealizowane. Ale przy tej sekcji najnowszej sztuki naszej, przydałaby się jeszcze sekcja (dział) sztuki najnowszej francuskiej. Myślę tutaj o najwybitniejszych malarzach francuskiego Impresjonizmu (Manet, Monet Renoir, Cézanne i t. d.) którzy u nas są mało znani a także epoki poimpresjonistycznej aż do czasów najnowszych. Byłoby to ze strony Miasta i jego Prezydenta wielkiem dobrodziejstwem dla naszej sztuki, i naszych artystów, a wydanie paruset chociażby tysięcy złotych na najlepsze obrazy i rzeźby tych artystów francuskich przyczyniłoby się do rozjaśnienia tych ciemności kulturalnych i usunięcia na bok ignorancji i ignorantów i ich niedorzeczności, jakie wygłaszają «Ex professa» o współczesnej sztuce Zachodu. Jest potemu i konjunktura obecna na dzieła sztuki w Paryżu spowodu niskich kryzysowych cen.

A więc miejmy nadzieję, że takie muzeum, może w niedługiej przyszłości będzie kreowane przez Prezydjum Miasta.

A teraz na zakończenie, — dla rozruszania niektórych czytelników, opowiem nowinę. Otóż w Warszawie powstało niedawno pismo artystyczne, wydawane na pięknym papierze, które jest organem pewnej grupy artystów. Redaktorem naczelnym tego pisma, między innymi jest pewien znawca «krytyk» i wydawca, który wprawdzie sam nie maluje ale umie dobrze krytykować innych a nawet jeśli potrzeba «osmarować» swoich przeciwników. W tym piśmie czytamy między innemi: n. p.: «Najciekawszym jednak będzie wypadek tych malarzy, którzy pragnęli pracować w «materji» i nic (!) w tym kierunku nie osiągnęli. Najsłynniejszym !) w kategorji «prawdziwych malarzy» chybionych jest Derain (?!). Przedstawia on szczególny, niemniej dość często spotykany typ człowieka mocnego, którego dzieło staje się kruche (!) nie posiadając innych zalet prócz wdzięku. Malarstwo mężczyzny o temperamencie kobiecym (?!)»...

A teraz trochę dalej: «Można mu postawić ten jeden zarzut: Malował (Derain) obrazy muzealne dla ludzi, którzy nigdy tam nie zaglądają...(?!).

Niema się czemu dziwić, jeśli krytycy i recenzenci pism codziennych bywają o dowcipie mniejszym niż «wróble na dachu» i piszą często o sztuce różne nonsensy, jeśli pismo rzekomo fachowe drukuje takie, etc., etc.

Ale nie chcę dokończyć zdania, aby nie posądzono mnie o stronniczą złośliwość.

Warszawa, w listopadzie 1935 r.

Tytus Czyżewski.

PAUL SIGNAC
(1863—1935)

W sierpniu 1935 r. zmarł w Paryżu w wieku 72 lat Paul Signac. W historji sztuki nowoczesnej nazwisko Signac'a złączone jest z imieniem Georges Seurat'a twórcy metody dywizjonistycznej, zwanej pointylizmem, która stała się punktem wyjścia dla neoimpresjonizmu. Signac początkowo studjował architekturę, szybko jednak przerzucił się do malarstwa i jako 20-letni uczeń Wolnej Akademji Bin'a brał udział w wystawach obrazów. W początkach związał się bliżej z impresjonistami, pociągnięty urokiem rewolucyjności ich sztuki. Atoli po pierwszych wystąpieniach Seurat'a, stał się całkowicie oddanym zwolennikiem, a później entuzjastą jego teorji, która, mimo iż sam Seurat, był człowiekiem nad wyraz spokojnym i niewojowniczym, w oczach wielu, reprezentowała postawę bojową, a nawet rewolucyjną. Signac był jednym z założycieli Salonu Niezależnych (1884) a od roku 1908 do 1934, przez 26 lat był jego prezesem. Wpływ Seurat'a na twórczość Signac'a jest oczywisty. Najlepszemi z dzieł Signac'a są jego akwarele, oparte głównie na motywach morskich, w których, w przeciwieństwie do obrazów olejnych — nieraz sztywnych i monotonnych — jest dużo lekkości i malarskiego waloru.



PAUL SIGNAC
Rysował Georges Seurat około 1890 r.

Signac do końca życia zachował kult dla sztuki swego młodo zgasłego przyjaciela i mistrza, Seurat'a — do ostatka też zachował postawę niezależną i bojową. Nie będąc rewolucjonistą jako artysta, pragnął nim być jako człowiek i nie tail się ze swemi sympatjami dla ideologji komunistycznej. Signac jest autorem wartościowego dzieła historyczno-naukowego i krytycznego pt. «Od Delacroix do Neoimpresjonizmu», oraz studjum o sztuce Jongkind'a.

Z okazji retrospektywnej wystawy Seurat'a i jego przyjaciół, która odbyła się w styczniu 1934 roku w Paryżu (omówionej w num. 7—8 rocznika III Głosu Plastyków) ogłosił Signac interesujące wspomnienia o początkach neoimpresjonizmu i Salonu Niezależnych, który obchodził wówczas 50-lecie swego istnienia.

Wspomnienia te, ukażą się w najbliższych numerach naszego pisma. Obecnie podajemy wyjątek z pism Signac'a p. t.: «O wykształceniu oka». (Museion 1911).

PAUL SIGNAC: O WYKSZTAŁCENIU OKA

Zbyteczną tu jest rzeczą układać listy tych wszystkich malarzy - nowatorów, którzy wyszydzani przez długi czas narzucili sczasem światu swoją wizję. Krzywdy wyrządzone, walki, triumfy — to historja sztuki.

Zrazu neguje się wszelką nową manifestację, poczem powoli większość się przyzwyczaja do niej i wreszcie ją przyjmuje. Ta technika, która skandalizowała, zaczyna nabierać racji bytu i ten koloryt, który wywołał krzyki oburzenia, wydaje się silnym i harmonijnym. Mimowoli publiczność i krytyka nabrały świadomości tak, że i one zaczęły już patrzeć na obraz natury w sposób, w jaki się to podobało wyobrazić nowatorowi. Formuła jego, wczoraj jeszcze wyszydzana, staje się dziś kryterjum. I w jego imieniu wszelki wysiłek oryginalny, który się objawi potem, będzie wyszydzanym aż do chwili, kiedy i on zatriumfuje. Każda generacja dziwi się po zaszłym fakcie, jak błądzić mogła, ale błądzi dalej.



PAUL SIGNAC: PONT DES ARTS W PARYŻU (akwarela)

Około r. 1850 pisano o obrazach Corota, — bo i szlachetny Corot obrażał smak publiczności: «Jakto — więc p. Corot widzi naturę taką, jaką nam przedstawia?... Napróżno stara się nam narzucić swój sposób malowania drzew; to nie są drzewa, to dym. Co do nas, to nigdy podczas naszych przechadzek, nie zdarzyło się nam widzieć drzew podobnych do tych, które maluje p. Corot. A w 25 lat potem, skoro tylko zatriumfował Corot, powoływano się już na niego, by negować Claude Moneta: «Monet wszystko widzi na niebiesko. Tereny niebieskie, trawa niebieska, drzewa niebieskie. O piękne drzewa Corota, co z was uczyniono! Zmoczono was w cebrze z niebieską farbką jak u praczki».

To samo pokolenie nie czyni dwa razy koniecznego wysiłku, by sobie przyswoić nowy sposób widzenia. Ci, co spotwarzali Delacroix musieli ustąpić jego zwolennikom. Ale ci ostatni nie zrozumieli kolorystów, którzy nastąpili po nim, tj. impresjonistów. Kolejno i ci zatriumfowali, a dziś amatorzy Moneta, Pissarra, Renoira, nadużywają reputacji dobrego smaku, którą im dał wybór tych malarzy, by negować neo-impresjonistów.

Trzeba więcej niż ćwierci wieku na to, by jakaś ewolucja sztuki została uznana.

Delacroix walczy od 1830 r. do 1863. Jongkind i impresjoniści od 1860—1890.

Zwłaszcza, kiedy malarstwo zmierza do światła lub do koloru, nowatorstwo spotyka się ze złą wolą. Rzadko rysunek lub rzeźba wywołują gniew wśród nierozumiejącej publiczności, natomiast śmiałość w kolorze — zawsze.

Kolor czysty i szczery skandalizuje: woli się zato malarstwo płaskie, gładkie, zgłuszone, mdłe, publiczność przyjmuje chętnie pod pozorem światło-cienia figury, pokryte asfaltem lub brunatnym kolorem, ale nigdy niebieskim lub fioletowym. A jednak cienie są zabarwione tą zielenią i tym fioletem, które budzą taki wstręt, a nie tymi brzydkimi tonami, które się tak podobają publiczności. Można się tego dowiedzieć z optyki.

Bo istnieje nauka o kolorach, łatwa a prosta, przystępna dla wszystkich, której znajomość powstrzymałaby ludzi od tylu głupich sądów o malarstwie... Karol Blanc skarżył się na tę ignorancję publiczności i to spowodu Delacroix. «Wielu ludzi», mówi on, «przypuszcza, że koloryt jest darem nieba i że ma arkany, nie dające się przeniknąć. Jest to błąd: kolorytu nauczyć się można, jak muzyki. W czasach już niepamiętnych znały narody wschodnie prawa koloru i te prawa przechodziły z pokolenia na pokolenie, od początków historji aż do nas... Tak samo, jak się wykłada muzykom conajmniej poprawnym i uzdolnionym naukę kontrapunktu, można też kształcić malarzy, by nie popełniali błędów w harmonji, wykładając im zjawiska równoczesnego dostrzegania kolorów. Elementów kolorytu nie badano i nie wykładano w naszych szkołach, bo uważa się za zbyteczne studjować prawa koloru we Francji, gdzie panuje fałszywy przesąd: «Rysownikiem stać się można, kolorystą należy się urodzić».

Tajemnice kolorytu! Dlaczego nazywać tajemnicą to, co powinni znać artyści i czego należało nauczyć wszystkich».

JÓZEF PANKIEWICZ

(Z KSIĄŻKI JÓZEFA CZAPSKIEGO O JÓZEFIE PANKIEWICZU)

W najbliższych miesiącach ukaże się w wydawnictwie Arcta monografja Józefa Pankiewicza napisana przez Józefa Czapskiego. Część pierwsza monografji poświęcona będzie twórczości J. Pankiewicza, część druga zawierać będzie sądy Pankiewicza o sztuce i rozmowy jego z autorem, prowadzone przy zwiedzaniu muzeum Luwru i wystaw w Paryżu. Dlatego obok 70 reprodukcyj dzieł Pankiewicza, pomieszczone będą w monografji liczne reprodukcje dzieł mistrzów malarstwa z epoki minionej i współczesnej.

Zadanie, którego podjął się Józef Czapski posiada wielką wagę, zarówno z punktu widzenia historycznego jak i artystycznego. Życie i twórczość J. Pankiewicza związane są z okresem może najważniejszym w formowaniu się nowoczesnej sztuki polskiej.

Jego wpływ jako artysty i pedagoga, trwający po dziś dzień, jego walka o kulturę malarską w Polsce, czynią zeń postać wyjątkową w dziejach naszej sztuki.

Redakcja Głosu Plastyków, uzyskała za uprzejmną zgodą autora i wydawcy prawo pierwodruku kilku fragmentów z monografji, które napewno zainteresują żywo naszych czytelników.

Z ROZDZIAŁU I: I FRAGMENT. WARSZAWA PRZED WALKĄ „WĘDROWCA"

W Warszawie dzięki Gersonowi, Szermentowskiemu istnieją już w 60—70 latach wpływy Barbizończyków, ale wyraźna walka o realizm następuje dopiero w latach 1873—75.

Aleksander Lesser «pierwszy historyczny malarz Polski», jak go nazywają, entuzjasta Corneliusa, pisywał w tych czasach w «Kłosach», że «najwyższy szczebel między sztukami pięknemi zajmuje rzeźba, głównie dlatego, że pozostała w granicach ideału, a nie zniżyła się do kopjowania pospolitej natury» i że «jedynie prawdy, mające charakter estetyczny nadają się tematem do sztuk pięknych, podnoszą serca i umysł nad poziom codziennej prozy». Prasa wyśmiewa pierwsze wystawione płótna Witkiewicza i Chełmońskiego, a o Gierymskim z powodu «Austerji» i «Gry w Mora» pisze z niesmakiem, że jest malarzem «plebejuszów ducha».

Witkiewicz występuje pierwszy raz wtedy w «Opiekunie Domowym» przeciw Struvemu w obronie Maksymiljana Gierymskiego i Chełmońskiego Struve, profesor filozofji na Uniwersytecie Warszawskim, wychowany na idealistycznej filozofji niemieckiej, pozbawiony jakiegokolwiek żywego stosunku do sztuki, był krytykiem artystycznym «Kłosów».

Chełmoński, dlatego że w i d z i i odczuwa pejzaż polski, lud polski, konie, jest w owe czasy sztandarem realizmu w Polsce. Witkiewicz wtedy bezpośrednio ulega jego wpływom.

W 1875 roku urywają się w Warszawie starcia o realizm. Chełmoński wyjeżdża do Paryża, wkrótce potem Gierymski do Rzymu. Kilka lat później Witkiewicz również jedzie zagranicę i dopiero w 1882 roku jest w Warszawie spowrotem. Zastaje atmosferę niezmienioną i całkowitą obojętność wobec młodej sztuki. Trzy pisma ilustrowane «Tygodnik Ilustrowany», «Kłosy» i «Tygodnik Powszechny», wychodząc w tych czasach, nie mają żadnych celów artystycznych, nie dążą do żadnych ulepszeń, nad wszystkiem panuje rutyna. Epigońskie pozbawione talentu artykuły zawsze tego samego profesora Struve w «Kłosach» były uważane za wzór krytyki artystycznej: rozważania o mistycznych cechach kolorów w obrazach Matejki, entuzjazm na cześć Siemiradzkiego, pseudofilozoficzne uwagi o sztuce.

Reprodukcje Matejki, Siemiradzkiego, Munkacsy'ego, Gerôme, ucznia Delaroche'a, ilustracje Andriollego zapełniają pisma.Krytyka zaś w ogólności polega przeważnie na opisywaniu dokładnem t r e ś c i obrazu i na wmawianiu czytelnikowi, że sztuka polska jest pierwszą wśród sztuk świata.

«Nasze malarstwo współczesne ujęło stanowczo berło piękna w potężne swe dłonie».

«Duch jekiś wieje z płótna, który mówi wyraźnie: tak tylko polski artysta malować potrafi».

Pewien krytyk układa listę najlepszych malarzy na świecie, stawiając na czele Matejkę, Siemiradzkiego i Munkacsy'ego i kończy wnioskiem: «a zatem dwaj Polacy» stoją na czele sztuki światowej.

Pogarda dla sztuki innych krajów łączy się z zupełną ignorancją. «Cała serja lichot francuskich maluje kokotki — pisze inny krytyk jeszcze w 1884 r. — i druga setka Niemców, którzy tę lichotę naśladują — oto obraz dzisiejszego malarstwa, które dlatego tylko chłodno przyjęło Matejkę, że jego Hołd Pruski jest za poważny, surowy, za mistrzowski dla publiczności zmanierowanej efektownemi małostkami rażącego naturalizmu».

W Paryżu od 10 lat wre walka o impresjonizm, prawie 20 lat wcześniej Zola kruszył kopje o Courbeta i Maneta, u nas karmi się publiczność informacjami w rodzaju wyżej wspomnianych o sztuce zagranicznej. W 1884 roku z powodu śmierci Manet'a pisze Nekanda w «Kłosach», że «napróżno Manet zasłaniał się naturalizmem, Velasquez'em i Goyą, publiczność nie mogła się pogodzić z b o h o m a z a m i» — i przepowiada śmierć grupie «wrażeniowców».

Charakterystyczne dla oceny stosunku opinji artystycznej polskiej do tego, co się wówczas dzieje najważniejszego we Francji, są uwagi o ówczesnem malarstwie francuskiem «wschodzącej gwiazdy»'i sławy warszawskiej Anny Bilińskiej. Pracuje ona od 1882 r w Paryżu. W listach jej z 1884 r.[1]) pełno jest o Mukacsym, Makkarcie, Bougueraux, Meissonnierze, o impresjonistach zaś pisze myląc Moneta z Manetem. Chwali jeszcze płótna «Halsowskie» Maneta np. «Bon Bock», ale wszystko, co zbliża się do impresjonizmu, nazywa «dziwadłami», oburza się na trywialność scen i twarzy, o impresjonistach wogóle pisze w styczniu 1884 roku: «Dotąd słyszałem tylko o tych cudakach, a teraz przekonałam się na własne oczy o ich idjotyźmie. Trudno sobie coś bardziej śmiesznego i dziecinnego wyobrazić, żadnego rysunku, żadnego koloru». Tak pisze Anna Bilińska, kobieta nieprzeciętna, całkowicie oddana pracy malarskiej. Taka była opinja «najwyższych» sfer artystycznych polskich.

Oglądając pisma ówczesne, przeglądając spisy wystawiających, widzimy, że prawie cała polska sztuka ówczesna dzieli się na malarstwo historyczne (Lesser, Matejko, Gerson i ich epigoni) oraz na to, co nazwał Witkiewicz «tandetą z koniczkami, pejzażykami, kawałeczkami, obrazeczkami», ludek polski przedstawiony w stylu sentymentalnym i wzniosłym, obrazki Kurelli, Szwojnickiego, Bilińskiej czy Szernera i innych.

W 1884 roku, to jest w roku wstąpienia Pankiewicza do Warszawskiej Szkoły Rysunkowej, wybucha walka Witkiewicza i Sygietyńskiego o poziom sztuki i krytyki na łamach «Wędrowca». Będzie ona prowadzona w tem piśmie z niesłabnącym uporem aż do 1887 roku włącznie, to znaczy do chwili przejścia pisma w inne ręce. Stanowi ona t ł o, na którem się rozwija świadomość artystyczna Pankiewicza i ma znaczenie decydujące dla ukształtowania jego poglądów, dla stosunku do pracy malarskiej. Dlatego chcemy opowiedzieć historję «Wędrowca» w latach 1884—1887, istotę jego polemik...

[1]) «Anna Bilińska», Kobieta Polka Artystka. Dr. Antoni Bohdanowicz «Dom Książki Polskiej».

II FRAGMENT. Z PODKOWIŃSKIM W PETERSBURGU — POZNANIE Z GIERYMSKIM

...W 1885 r. po roku pracy [1]) otrzymuje Pankiewicz stypendjum Tyzenhauzów za pośrednictwem Dyrektora Lachnickiego, Gersona oraz jednoczesnych starań Witkiewicza. O stypendjum decyduje Hr. Przeździecka z domu Tyzenhaus, wielbicielka Siemiradzkiego, który ukończył Akademję w Petersburgu i otrzymał tam złoty medal. W okresie najgorszego ucisku i rusyfikacji Polski, lojalna wobec Rosji wielbicielka Siemiradzkiego, nie widziała miejsca odpowiedniejszego do wysłania na studja młodego polskiego artysty, jak właśnie Petersburg. Akademja Petersburska, prowadzona przez epigonów Briułłowa, który był znowu epigonem trzeciorzędnych Włochów w rodzaju Cammucciniego, niczego artysty nauczyć nie mogła.

Pankiewicz złożył wizytę pani Przeździeckiej, pamiętą je-

[1]) w warszawskiej Szkole Rysunkowej. *Uw. Red.*

szcze, że przyjęła go siedząc w fotelu i czyszcząc własnoręcznie obraz Andrea del Sarto. Artysta widocznie zrobił dobre wrażenie, bo jemu właśnie przyznano stypendjum w sumie 50 rubli miesięcznie.

Wyjeżdża Pankiewicz do Petersburga jesienią 1885 roku razem z Podkowińskim; z zarobionych ilustracjami pieniędzy zebrał on sobie skromną sumę na podróż. Po marnej szkole warszawskiej trafiają młodzieńcy w 1885 r. do marnej Akademji.

W Petersburgu Pankiewicz zastaje kilku Polaków: Cięglińskiego, późniejszego profesora Akademji Petersburskiej, Roztworowskiego Stanisława, Ludomira Janowskiego, z którym do dziś Pankiewicza łączy przyjaźń i malarskie bliskie koleżeństwo.

Reakcje na Petersburg Podkowińskiego i Pankiewicza są bardzo różne. Ermitaż jest rewelacją dla Pankiewicza, już wówczas instynkt kieruje go ku dziełom mistrzów, których i dziś wyznaje, ku Tycjanowi i Rembrandtowi. Podkowiński zaś chodzi do Ermitażu niechętnie. Jest zbyt zapalony do ilustracji, przejęty aktualnością, fotograficznym naturalizmem, by czujnie reagować na arcydzieła minionych epok. Kupuje szynel żołnierski, chce weń ubierać modele, chodzi do profesora Willewalda, ograniczonego Niemca i bezwartościwego malarza, który prowadzi klasę batalistów, tam rysuje konie. Artystycznym ideałem Podkowińskiego są wówczas jeszcze współcześni bataliści francuscy Detaille i Alphonse de Neuville.

Pankiewicz zawdzięcza Petersburgowi nietylko zetknięcie ze sztuką dawnych mistrzów, rozczytuje się pozatem w bibliotece Akademji, we francuskich pismach artystycznych, przez «Gazette des Beaux Arts» poznaje Francuzów współczesnych. W Galerji zaś hr. Kruszelowa, przy Akademji, znajdowały się, według wspomnień Pankiewicza, obrazy Courbeta i szereg płócien ze szkoły Barbizońskiej.

Z korekty profesorów Akademji nie wyniósł Pankiewicz żadnej korzyści. Jedyny jeszcze z profesorów, o którym warto wspomnieć, to Czistiakow, ze wszystkich najinteligentniejszy, wiedział już coś nie coś o realizmie francuskim i uczniom swoim nie szkodził.

Pankiewicz nie wchodzi w żaden kontakt ani artystyczny, ani osobisty z ówczesną młodzieżą artystyczną rosyjską (Sierow opuścił tę samą Akademję już w 1884 roku, w tym samym roku wyjeżdża z Petersburga Wrubel, Polak z pochodzenia). Nie ma żadnych wspomnień z dorocznej wystawy grupy Peredwiżników, pomimo że tych realistów, malujących obrazy sentymentalno-dydaktyczne łączyły pokrewieństwa i ze Stanisławskim, który wpływy ich w Kijowie przeżył i z Chełmońskim, który podziwiał Riepina.

Pankiewicz i Podkowiński uchodzili w Akademji za rewolucjonistów w sztuce. Podczas rysowania aktu jeden z profesorów zwrócił uwagę Pankiewiczowi, że akt na jego rysunku jest zbyt podobny do natury i pozbawiony wszelkiej klasycznej idealizacji i spytał go, czy gdyby model miał nagniotki, takżeby je narysował. Pankiewicz odpowiedział twierdząco. Odpowiedź uznano za arogancką, wpłynęła ona na ocenę rysunków nietylko Pankiewicza, ale i Podkowińskiego; na stu kilku uczniów w klasie rysunkowej w kolejności ocen otrzymali Pankiewicz i Podkowiński ostatnie numery, jako najgorsi rysownicy.

W lecie 1886 r. obaj artyści wracają do Warszawy. Pankiewicz decyduje się do Petersburga już nie jechać i robić wszelkie starania, by trafić do Paryża. Hr. Przeździecka jednak przyjaciółka Siemiradzkiego i Petersburga, uważa Paryż za źródło niebezpieczeństw i szkodliwych nowinek. Dowiedziawszy się o zamiarach młodego artysty cofa mu stypendjum.

Na lato wyjeżdża Pankiewicz z kolegą malarzem Fijałkowskim i jego rodziną do Kazimierza nad Wisłą i tam zabiera się do malowania pejzażu.

Pewnego wieczoru obaj młodzi ludzie ,wracając po pracy z kasetami w ręku, spotykają przed winiarnią Rabinowicza dwóch nieznanych mężczyzn. Jeden z nich, ubrany starannie, nawet wytwornie — to Aleksander Gierymski, drugi, wysoki o rudej brodzie, którą wciąż skubie, to jego przyjaciel, krytyk warszawski, dobrze znany Pankiewiczowi z artykułów — Antoni Sygietyński. Przyjechali do Kazimierza z Puław. Gierymski tylko co powrócił z Rzymu.

«Panowie malarze?» — pyta Gierymski i na twierdzącą odpowiedź zaprasza ich na wino.

Winiarnia Rabinowicza, był to typowy handelek winny, jaki istniał wówczas w każdem mieście prowincjonalnem Królestwa — pito tam węgrzyna i ubijano interesa.

Między Gierymskim, Sygietyńskim i młodemi malarzami nawiązała się ożywiona rozmowa o sztuce; mówiono o Francji, o malarzach francuskich, Corocie i Diazie. Jeszcze dziś Pankiewicz pamięta, że Gierymski charakteryzował dowcipnie Diaza, jako malarza, który robi «jasne dziurki na ciemnych drzewach».

To pierwsze zetknięcie Pankiewicza z malarzem, którego od kilku już lat podziwiał, było początkiem długoletniej przyjaźni i kilkoletniego prawie codziennego obcowania podczas najbliższych lat warszawskich.

Jesienią 1886 roku Pankiewicz wraca do Warszawy. Zamieszkuje z matką i rodzeństwem, z Podkowińskim zaś wynajmuje wspólną pracownię z górnem światłem na Kruczej. Rozpoczyna pierwszy okres pracy samodzielnej we własnej pracowni...

Z ROZDZIAŁU IV CZĘŚCI DRUGIEJ: WYPOWIEDZI PANKIEWICZA O SZTUCE. — PRZECHADZKA PO LUWRZE

Obrazy Cézanne'a. Pankiewicz mówi:

«...Żaden z artystów współczesnych nie zdawał sobie tak jasno sprawy z zadań malarstwa jak Cézanne. Wszystkie formy redukują się do brył geometrycznych, wszystkie kolory i tony są kontrastami, które stanowią o wartości plastycznej płaszczyzny obrazu. Dzielił on prostokąt płótna na części, które wypełniał stopniowo mniejszemi aż do odnalezienia kształtów, które chciał przedstawić: postacie ludzkie, drzewa, plany pejzażu, owoce, kwiaty i t. p. Zaczynał więc od linji, zarysowując przedmioty arabeską rytmiczną, modelował je barwą i walorem, wiążąc w jedną ciągłość nieprzerwaną degradacją tonów, albo kontrastując dla wyrażenia odległości planów zarówno kolorem ciepłym lub zimnym, jak tonem jasnym lub ciemnym; tą drogą otrzymuje Cézanne h a r m o n j ę, którą Grecy określali jako «zjednoczenie różności i uzgodnienie niezgodności». Odtwarza on na obrazie grę światła w oku, transponując ją na materję malarską, zbliżając się stopiowo do uświadomienia przedmiotów przedstawianych.

W jego pejzażach każda gałąź ogołoconego drzewa zarysowuje arabeskę melodyjną — kontrasty, przejścia tonów zrównoważają linje akompanjamentem harmonicznym. Artysta nazywał to modulowaniem. Malarz modeluje formę przedstawianą, modulując powierzchnię płótna. Modulacja zjawia się w malarstwie z wprowadzeniem światłocienia, który wymaga kształtowania i zmiany walorów jako środka do przedstawienia przestrzeni t. j. plastyczności form trójwymiarowych przeniesionych na dwuwymiarową płaszczyznę.

Rembrandt użył jej przy pomocy tonów gorących i zimnych, idąc za przykładem Tycjana. Ten ostatni umiał zorkiestrować najbogatsze gamy kolorów i tonów.

Modulacja zanika z neoklasycyzmem. David i Ingres szukają wypukłości ciał, lecz zaniedbują plany.

Delacroix kontrastuje kolor, ale chaosem walorów stwarza konfuzję.

Obrazy impresjonistów śpiewają, ale śpiewają bez melodji.

U neoimpresjonistów arabeska kompozycji linijnej dzięki przesadnym kontrastom nadaje obrazowi wygląd płaskorzeźby zamiast pogłębiać jego powierzchnię.

Strona abstrakcyjna sztuki Cézanne'a pozbawia ją właściwości ewokacyjnej. Nie przestaje być rozkoszą zmysłową dla oczu, ale rzadko przekonywa o możliwości istnienia w przestrzeni form wyobrażonych. Położenie farby u Cézanne'a nie idzie nigdy za formą, jest to metodyczne pokrywanie płaszczyzny płótna. Sam proces malowania zdaje się bardziej uderzać obserwatora, aniżeli to co przedstawia. Różniczkowanie elementów zasadniczych malarstwa przez Cézanne'a dało pole do spekulacji na temat wartości każdego z nich jak: linja, kolor, trójwymiarowość formy, światłocień.

Impresjoniści mimo, że rozkładali światło na barwy czyste, pozostali wierni tradycji dążąc do «bardziej prawdziwego» przedstawiania natury.

Wszystkie manifestacje pozamalarskie, które powstały po Cézanne'ie, są przyznaniem się do niemocy stworzenia obrazu.

W dziełach wielkich mistrzów powierzchnia obrazu nie jest w sprzeczności z tem, co obraz wyobraża, a wartość malarska odpowiada zawsze wartości ludzkiej. Wyobrażenie i harmonja są jednoczesne i nierozłączne. Wizja natury jest źródłem niewyczerpanem form i barw dla oka malarza, zarówno jak i dla jego wyobraźni, która przenika życie istot i przedmiotów poprzez wzruszenie zrodzone z widzenia.

U Cézanne'a piękność płaszczyzny, t. j. wizja abstrahowana od wiedzy o przedmiocie dominuje nad wartością wyobrażenia. Sam mawiał, że plany u niego zachodzą jeden na drugi i nie układają się w przestrzeni.» —

Przed opuszczeniem Luwru zwiedzamy jeszcze trzy małe salki kolekcji Camondo...

KAZIMIERZ MAJEWSKI

MUZEA SZTUKI W ZWIĄZKU RADZIECKIM

P. Dr. Kazimierz Majewski, docent Uniwersytetu J. K. we Lwowie odbywał niedawno studja naukowe w muzeach w Z. S. R. R. i na prośbę redakcji naszego pisma nadesłał nam, poniższy, niezwykle interesujący artykuł.

Celem moich studjów w Związku Radzieckim były zbiory sztuki grecko-rzymskiej, przy tej okazji jednak miałem możność zapoznania się z najważniejszemi muzeami sztuki rosyjskiej i zachodnio-europejskiej, która jest tam imponująco reprezentowana. Spróbuję w szczupłych ramach niniejszego artykułu podzielić się mojemi wrażeniami i obserwacjami, jakie udało mi się tam poczynić.

Jest już dziś powszechnie wiadomą rzeczą, że muzea radzieckie posiadają charakter zupełnie odrębny i bardzo wysoki poziom, że rozwój ich postępuje w tempie niezmiernie szybkim zaś droga tego rozwoju zasadniczo różni się od drogi rozwoju wszystkich innych muzeów świata. Zanim przystąpię do podania bliższych szczegółów dotyczących charakteru tych muzeów wyjaśnię pokrótce w czem objawia się owa odrębność muzeów radzieckich, co składa się na ich wysoki poziom oraz jakie są tego przyczyny. Otóż muzea radzieckie w dzisiejszem stadjum rozwoju, są przedewszystkiem instytucjami dydaktycznemi, mającemi kształcić jaknajszersze masy publiczności, w sposób najbardziej przystępny i na stronę dydaktyczną jest położony główny akcent działalności pracowników muzealnych. Na dalszym planie dopiero stoją postulaty naukowe; katalogowanie, inwentaryzacja. Taki charakter mają wszystkie muzea historyczne, które znaleźć można w najmniejszej mieścinie prowincjonalnej, muzea rewolucji, muzea historji religji i muzea sztuki.

Obok stałego pokazu zbiorów muzealnych w każdem większem muzeum, co pewien czas bywają urządzane specjalne wystawy retrospektywne. Takie wystawy urządzają też dyrekcje muzeów sztuki. Celem ich jest zapoznanie widzów z pewnemi odłamami dziejów sztuki, stanowiącemi dla siebie organiczną całość.

Urządzenie tych wystaw odznacza się drobiazgowem przemyśleniem wszelkich szczegółów, objawiającem się między innemi w formie wyczerpujących objaśnień. Umieszczane u wejścia do poszczególnych sal oraz pod pojedynczemi dziełami sztuki, wprowadzają widza głównie w zagadnienia tematowe, podkreślając ich wyraźne lub utajone tendencje społeczne. Pozatem wydaje się specjalne przewodniki, opracowane w sposób popularno-naukowy, do poszczególnych wystaw, artystów, a nawet pojedynczych dzieł sztuki, analizujące obszerniej wartości artystyczne oraz poddające swoistej ocenie funkcję społeczną jaką dany artysta odegrał swą sztuką.

Każdy kto bliżej interesuje się muzealnictwem i jego zadaniami, potrafi wyobrazić sobie, jakiego wysiłku ze strony pracowników muzealnych i kosztów wymaga urządzenie tak pomyślanych wystaw. W Związku Radzieckim realizacje takich wystaw są możliwe nietylko dzięki pracowitości bardzo licznego personelu muzealnego, ale także dzięki wysokim budżetom, jakiemi dysponują poszczególne muzea. W takich muzeach moskiewskich czy leningradzkich, zajęty jest cały sztab pracowników i to nietylko naukowców, specjalistów w różnych dziedzinach wiedzy, ale także wielu artystów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, którzy wykonują niezliczone modele, makiety, mapy plastyczne wykresy, rekonstrukcje, słowem cały materjał pomocniczy, który umożliwia osiągnięcie zamierzonego celu wystawy.

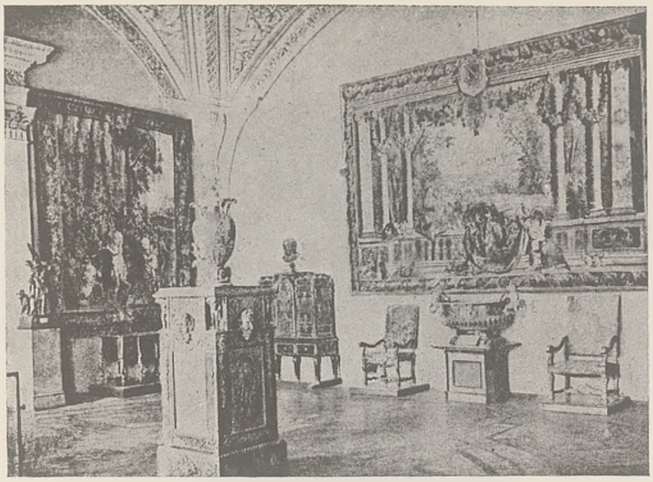
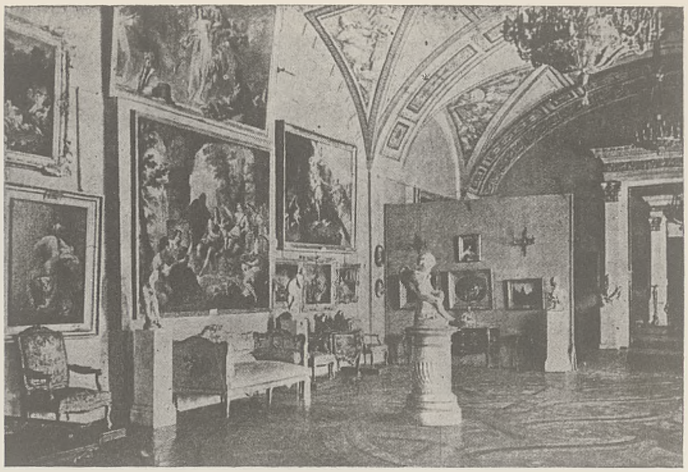
Nawet małe muzea prowincjonalne (np. w Żytomierzu, Berdyczowie, Chersoniu czy Mikołajowie) mają po kilku pracowników naukowych, specjalistów w różnych dziedzinach. Oczywista przy tak różnorodnym a licznym personelu dopiero jest możliwem urządzenie wystawy muzealnej z drobiazgową precyzją i sumiennością, która też bywa należycie oceniana przez zwiedzających. W każdem bowiem muzeum na widocznem miejscu są umieszczone skrzynki oraz kartki, na których zwiedzający piszą swe uwagi i zapytania, odnoszące się do wystawy muzealnej i jej urządzenia, dyrekcja zaś muzeum umieszcza odpowiedzi na tablicach, które też na widocznem miejscu, zwyczajnie w wejściowej sali, są umieszczane. Są to już drobiazgi organizacyjne, niemniej świadczące o tem, że kierownicy muzeów liczą się niezwykle z publicznością, i zdają sobie sprawę z tego, że po to pracują, by kształcić jaknajszersze masy, oczywiście w duchu ideologji marksistowskiej.

Po tych informacjach o charakterze ogólnym przystąpię do moich wrażeń z poszczególnych większych muzeów sztuki.

Jak wiadomo, najbogatsze i najliczniejsze zbiory dzieł sztuki, zawiera Państwowy Ermitaż w Leningradzie, który po rewolucji październikowej powiększył się o olbrzymie zabudowania, przylegającego doń tzw. Zimowego Pałacu i pozyskał olbrzymią ilość dzieł sztuki, pochodzących z licznych pałaców arystokracji rosyjskiej. Z nowo uzyskanych zbiorów, utworzono odrębne działy: sztuka i kultura Wschodu, sztuka społeczeństw prymitywnych oraz kultura i technika muzyczna. Z wystaw retrospektywnych, urządzonych w Ermitażu, zasługują na uwagę «Wystawa sztuki francuskiej epoki rozkładu społeczeństwa feudalnego i rewolucji burżuazyjnej, w r. 1932. W urządzonej wystawie, położony był silny nacisk na zjawisko, które zdaniem uczonych radzieckich, jest powszechnem i samo przez się zrozumiałem, mianowicie, że każdej wystawie społecznej odpowiada w sztuce odrębny styl, będący wykładnikiem jej ideologji, zaś walka warstw społecznych znajduje swój odpowiednik w walce stylów. I tak, na wspomnianej wystawie wyilustrowana była walka stylu realistycznego burżuazji francuskiej, pozostającego pod wpływem sztuki holenderskiej z akademickim klasycystycznym stylem dworu francuskiego i wysokiej arystokracji, czerpiącego swe soki ożywcze ze sztuki włoskiej.

Wystawa powyższa, podobnie jak inne później urządzane w Ermitażu, miały na celu temi samemi metodami pokazanie rozwoju sztuki w epoce feudalnej i kapitalistycznej. Obecnie Ermitaż jest w stadjum gruntownej reorganizacji, a sale przeładowane eksponatami nie pozwalają widzowi w całej pełni zachwycać się arcydziełami największych mistrzów włoskich, holenderskich, francuskich, niemieckich i innych. Stosunkowo w najlepszym stanie, i zdaje się mało różniącym się od przedwojennego, przedstawia się imponujący dział rzeźby i ceramiki grecko-rzymskiej, zajmujący cały parter Ermitażu.

Do najlepiej urządzonych muzeów sztuki zachodnio-europejskiej w Związku Radzieckim, należy Państwowe Muzeum Sztuki w Moskwie. Jest to dawne muzeum Rumiancewa w Petersburgu, które w r. 1861 zostało przeniesione do Moskwy, a dziś nosi nazwe: Państwowe Muzeum Sztuki. Obok jednej z największych na świecie kolekcyj odlewów gipsowych sztuki greckiej, rzymskiej, średniowiecznej i renesansowej, oraz zbiorów sztuki egipskiej i starożytnego wschodu, posiada ono wspaniałą kolekcję sztuki zachodnio-europejskiej, zwłaszcza malarstwa północno-włoskiego w. XV—XVII, malarstwa holenderskiego, francuskiego, hiszpańskiego, belgijskiego i niemieckiego. W urządzaniu sal w tym muzeum jest realizowana z umiarem i kulturą zasada, która w muzeologji amerykańskiej doprowadzona jest aż do przesady, a mianowicie dawania wystawionym dziełom sztuki tła epoki w formie mebli, kobierców, wyrobów przemysłu artystycznego, stylowo odpowiadających sztuce tej epoki (w muzeologji zasada ta ma nazwę «ensemble d'époque»).

Fragmenty z Ermitażu w Leningradzie według objaśnień sowieckich:

Sztuka szlachty i burżuazji finansowej w okresie absolutyzmu we Francji (malarstwo renesansowe)

Przemysł artystyczny Manufaktury Królewskiej w okresie rozkwitu absolutyzmu we Francji

Z punktu widzenia dydaktycznego podobny sposób pokazywania dzieł sztuki ma niezmiernie doniosłe znaczenie, a przez muzeologów radzieckich jest uważany za postulat zasadniczej wagi w przeciwstawieniu do kierunku reprezentowanego przez wielu muzeologów zachodnio-europejskich, według którego jednym z czołowych celów muzeów sztuki jest zapoznanie widza z dziełami sztuki jako takiemi, niezależnie od tła kulturalnego na jakiem się rozwijały, które mają samodzielnie oddziaływać na widza, dostarczać mu estetycznych przeżyć, podnosić jego kulturę umysłową. Zatem są oni zwolennikami tworzenia i rozbudowywania odrębnych galeryj obrazów, rzeźb i muzeów przemysłu artystycznego.

Odrzucenie tej ostatniej koncepcji przez muzeologów radzieckich jest zrozumiałe, gdy się nie zapomina o roli dydaktyczno-społecznej w stosunku do mas, jaką muzea te spełniają i spełniać powinny.

Skolei przechodzimy do trzeciego największego zbioru dzieł sztuki zachodnio-europejskiej, znajdującego się w Państwowem Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej w Moskwie, na który składają się bezcenne kolekcje Morozowa i Szczukina. W muzeum tem niezwykle okazale między innymi jest reprezentowany francuski impresjonizm i kubizm. Obok kilkunastu najcenniejszych prac Picassa, oglądamy arcydzieła Cézanne'a, Renoir'a, Monet'a, Degas'a, Signac'a, Bonnard'a, ogniste w kolorycie i pełne dynamizmu studja Van Gogh'a, przepyszne pejzaże Sisley'a, wytworne prymitywizacje Matisse'a, monumentalne w swej syntetycznej kolorystyce widoki architektoniczne Rousseau'a, dalej prace takich malarzy o europejskiem nazwisku jak: Derain, Cassat, Marquet, Ives Alix, Vuillard, Vlaminck i cały szereg innych. Osobne sale zajmują przepotężne w wyrazie i głęboko zapadające w dusze prace Van Gogha, i przepojone metafizycznem pięknem, żywe w kolorycie, porywające widza swą wytworną egzotyką obrazy Paul'a Gauguin'a. Nawiasowo dodaję, że jest to jedyne muzeum w świecie, w którem tak bogato jest reprezentowana twórczość tych dwu artystów, a zwiedzenie choćby tych dwu sal, pozwala widzowi wynieść ogrom potężnych i nigdy niezapomnianych wrażeń[1]).

W sali, którą wypełniają dzieła Gauguina, w osobnej gablocie jest wyilustrowana rzeczywistość społeczno-polityczna egzotycznych mieszkańców Tahiti, która jak wiemy była źródłem głębokiego konfliktu artysty i jego żywiołowej nienawiści do zdemoralizowanej cywilizacji zachodnio-europejskiej. Ponadto znajduje się napis z objaśnieniem roli społecznej, jaką odegrała sztuka Gauguina. Jako niezmiernie charakterystyczny sposób podejścia od tej strony do sztuki artysty i zarazem powszechny w literaturze naukowej radzieckiej, pozwolę sobie go w streszczeniu przytoczyć. Gauguin, wielki artysta francuski, nie może żyć w środowisku burżuazji paryskiej. Wyjeżdża na Tahiti i jako artysta nie chce widzieć nędzy, wyzyskiwanych przez europejskich kapitalistów, tubylców, lecz przeciwnie doszukuje się w ich życiu piękna, prymitywnego szczęścia na łonie przyrody, słowem sielanki, która była głównym przedmiotem twórczości Gauguina w okresie jego pobytu na Tahiti. Sztuka Gauguina, pod względem artystycznym stojąca na wysokim poziomie, oglądana przez publiczność francuską, skłaniała ją do idealizowania życia tubylców na Tahiti, i przeszkadzała temsamem objektywnie oceniać ich rzeczywisty byt, a zatem sztuka Gauguina, przez to, że brak mu było uświadomienia klasowego, była środkiem propagandy francuskiej polityki kolonjalnej.

Przechodząc sale muzeum Nowej Sztuki Zachodniej, znajdujemy niedużą salkę współczesnej sztuki polskiej i włoskiej, która wypełniona jest różnemi dorywczo i bezplanowo nabywanemi pracami, przez co nie daje najmniejszego wyobrażenia tak o współczesnej sztuce polskiej jak i włoskiej. Z polskich artystów są tu prace Jarockiego, Rafała Malczewskiego, Kramsztyka, Skoczylasa, Wittiga, Dunikowskiego i Stryjeńskiej. Tej ostatniej «Zima», ofiarowana dla muzeum w roku 1934 przez ministra Becka, podczas jego wizyty w Moskwie.

Teraz nieco o sztuce rosyjskiej. Otóż najwspanialsze zbiory sztuki, zwłaszcza malarstwa rosyjskiego w imponującej ilości znajdują się w słynnej Państwowej Galerji Tretiakowskiej w Moskwie i w Państwowem Muzeum Rosyjskiem w Leningradzie. W galerji Tretiakowskiej można poznać i przestudjować malarstwo i rzeźbę rosyjską od ich początków do dni dzisiejszych. Są tu przepysznie kolorystyczne ikony cerkiewne, sięgające XII w., jest tu sztuka handlowych miast Nowogrodu i Pskowa, sztuka dworów książęcych od XV do XVIII w., wreszcie bogato reprezentowana sztuka wieku XIV, wkońcu współczesna sztuka rosyjska, która swym poziomem artystycznym twórczości tamtych epok nie dorównuje. Przechodząc sale malarstwa XIX w. widzimy sztukę dworską, reprezentowaną w setkach portretów cesarzy, rodziny cesarskiej i najwyższej arystokracji rosyjskiej, dalej oglądamy obrazy rodzajowe, których jest tu niezliczona ilość, ponadto olbrzymie płótna historyczne (przeważnie słabe i swą teatralnością zupełnie nieprzekonywujące), mitologiczne, biblijne i pejzaże, nadto prace Rjepina, których jest tu cała sala, dalej prace Makowskiego, Wenecjanowa, Iwanowa, Wereszczagina i Wrubla. Są tu także obrazy reprezentacyjne Orłowskiego i mniej reprezentacyjne Siemiradzkiego, obu zaliczanych tu do sztuki rosyjskiej.

---

[1]) Zob. reprodukcje Gauguin'a na str. 33, 35 i 40. (Red.).





Fragmenty z Ermitażu w Leningradzie według objaśnień sowieckich:

Sztuka francuskiej burżuazji w okresie triumfu władzy absolutnej nad szlachtą feodalną (obrazy braci Le Nain i inn.)

Sztuka burżuazji w przeddzień Wielkiej Rewolucji Francuskiej (obrazy Chardina)

Sale Galerji Tretiakowskiej są urządzone bardzo starannie i z umiarem, posiadają dobrze stylowo pomyślane wnętrza oraz liczne objaśnienia, naświetlające społeczną stronę wystawowej sztuki. Nad wejściami do poszczególnych sal czytamy napisy, jak np. «Rozkwit handlowego kapitału, zaprowadzenie manufaktur przemysłowych — Absolutyzm — koniec w. XVII pocz. w. XVIII» — «Imperjalistyczna faza kapitalizmu, polityczna reakcja, polityczny sojusz dworów z burżuazją«. Te i tym podobne napisy mają widzowi wyjaśnić warunki gospodarcze, społeczne i polityczne, wśród jakich rozwijała się sztuka pokazana w danej sali.

Państwowe Muzeum Rosyjskie, dawniej Rosyjskie Muzeum Imperatora Aleksandra II, posiada również sztukę rosyjską, począwszy od najstarszego malarstwa cerkiewnego do sztuki najnowszej. W muzeum tem między innemi znajduje się sala monumentalnych obrazów Rjepina, z jego znanemi Zaporożcami piszącymi list do sułtana, dalej sala portretów Rjepina, sale prac Sierowa, historycznych płócien Makowskiego, dzieł Kramskoja, portretów, scen historycznych i rodzajowych Perowa, Brjułowa, sala olbrzymich i efektownych płócien Ajwazowskiego, wielka kolekcja prac Wrubla i szeregu innych.

Także muzea prowincjonalne posiadają małe galerje obrazów, częściowo pochodzących z dzieł dawniej rozprószonych po okolicznych pałacach i dworach. Np. w Żytomierzu w tamt. Wołyńskiem Centralnem Muzeum znajduje się mała galerja obrazów, urządzona bardzo starannie przez kustosza tej galerji, historyka sztuki. Jest w niej szereg prac ze szkoły holenderskiej, włoskiej, są piękne dzieła anonimowe ze szkoły Rubensa, a nawet kilka prac, których autorstwo jest ustalone jak Luca Giordano, Caravaggio, Guido Reni itd.

Na zakończenie pragnę poświęcić parę słów publiczności zwiedzającej muzea. Otóż w każdem muzeum i na każdej wystawie zwiedzających jest mnóstwo. Obok osób oglądających zbiory indywidualnie, spotykałem w takich muzeach moskiewskich czy leningradzkich niezliczone wycieczki, oprowadzane przez urzędników muzealnych, specjalnie do tego celu wyszkolonych. W Państwowem Muzeum Historycznem w Moskwie, gdzie stosunkowo długo pracowałem, miałem możność widzieć dzień w dzień dziesiątki wycieczek młodzieży szkolnej, robotników fabrycznych, chłopów i czerwonogwardzistów, którzy z napięciem uwagi przysłuchiwali się objaśnieniom przewodników i starannie oglądali eksponaty. Przypatrując się ich skupionym twarzom i ciekawym spojrzeniom widziałem, że umysł ich pracuje intensywnie, że pragną się naprawdę czegoś nauczyć i że poto przedewszystkiem do muzeum przyszli. To też, jakkolwiek nie ulega wątpliwości, że publiczność w muzeach radzieckich nabiera pod pewnym względem wykształcenia jednostronnego, trudno nie przyznać, że stosunek jej do wystaw muzealnych, a w dalszej konsekwencji do muzeów, jako instytucyj nawskroś żywych, powiedziałbym dynamicznych, jest pozytywny, a tem samem wysiłek pracowników muzealnych osiąga swój zasadniczy cel: kształcenie mas i potęgowanie w nich i tak już silnie rozwiniętego pędu do jaknajwszechstronniejszej wiedzy.

Lwów, w styczniu 1935.



Sztuka wenecka w drugiej połowie XV w.



Fragment wystawy «sztuki burżuazyjnej nowoczesnej» w Galerji Tretiakowskiej

WALDEMAR GEORGE

SZTUKA EUROPEJSKA A SZTUKA NARODOWA

(Odczyt wygłoszony dnia 13. VI. 1935 w sali Kopernika U. J. w Krakowie)

Problem sztuki narodowej bywa u nas często poruszany najczęściej zaś nadużywamy i sprowadzamy do banalnych zazwyczaj ogólników i pustych frazesów.

Zamieszczając w całości tekst interesującego odczytu p. Waldemara George zaznaczamy, że mimo iż nie podzielamy w całości opinji autora w kilku zasadniczych punktach — niemniej, treść odczytu, uważamy za poważną próbę ujęcia tego tak trudnego — a szczególnie u nas współcześnie tak skomplikowanego problemu. Odnośnie do osoby autora nadmieniamy, że p. Waldemar George jest z pochodzenia łodzianinem i przebywa od kilkunastu lat w Paryżu. Jest on autorem szeregu studjów z zakresu sztuki nowoczesnej i b. redaktorem «Formes» i współredaktorem «L'Amour de l'art». Był dłuższy czas zwolennikiem sztuki abstrakcyjnej, z którą atoli zerwał przed paru laty w książce p. t.: «Profits et pertes de l'art comtemporain».

Redakcja.

Fakt, że zaproszony zostałem do Krakowa przez Związek Zawodowy Artystów Plastyków i że danem mi jest przemawiać na Uniwersytecie Jagiellońskim, sprawia mi wielką przyjemność. Przyznaje się, że uważam prelekcję dzisiejszą za jeden z punktów kulminacyjnych mojej działalności, nie dlatego, że mam nadzieję zainteresować państwo mojemi wywodami, ale dlatego, że przywiązuję dużą wagę do osobistego kontaktu z Krakowem i przedstawicielami młodej sztuki polskiej.

Mówić mam na temat Sztuki Europejskiej i Sztuki Narodowej. Lecz nim przestudjujemy ich stosunek wzajemny, postaramy się je ściślej określić. Europa nie jest tylko pojęciem geograficznem i częścią świata. Europa to koncepcja i stan duszy. Afrykańczykiem trzeba się urodzić, Europejczykiem można zostać. Europa to czynny pierwiastek kultury na kuli ziemskiej. Sfera jej działalności nie może być ograniczona terytorjalnie. Europa znajduje się wszędzie tam, gdzie bogowie ludzką formę przyjmują, wszędzie tam, gdzie człowiek zwycięża naturę, wszędzie tam, gdzie ręka ludzka na ludzką miarę. tworzy i buduje życie. Sztuka jest jedynym wspólnym językiem europejczyków. Dlatego też, zamiast przeciwstawiać djalekty artystyczne Niemiec, Francji i Włoch, zastanowimy się nad tem, jakie są ich wspólne cechy. Ale sztuka europejska nie jest sztuką czystej wody i czystego pochodzenia. Źródło jej to Wschód. Sztuka grecka archaiczna znajduje się pod bezpośrednim wpływem sztuki egipskiej. Posłannictwo Grecji polega właśnie na tem, że wykorzystuje ona wpływy obce dla własnych potrzeb. Sztuka starożytnej Grecji jest pierwszym specyficznym objawem europejskiej mentalności. Świadczy ona o świadomym, aktywnym i dynamicznym nastawieniu wyzwolonego człowieka wobec przyrody. Traktuje ona postać ludzką nie jako symbol, ale jako rzeczywistość, jako fakt realny, jako kwintesencję, jako abecadło plastyki i jako problemat formy. Grek posługuje się sporadycznie językiem ciała ludzkiego i twarzy ludzkiej. Za pomocą idej wcielonych w pewien określony kształt odtwarza i uwidocznia on cały swój światopogląd. Forma grecka jest więc z tematem związana. Rzeźba Hellady jest oparta na rytmie brył i linij w przestrzeni.

Sztuka europejska, której prototypem jest sztuka grecka, rozporządza pewnym słownikiem i pewną pantomina. Odrębną cechą jej jest poczucie rzeczywistości. Abstrakcja nie jest pokarmem odpowiednim dla europejczyka. Człowiek, w którego oczach Bóg jest wcieleniem czysto ludzkiej piękności, ludzkich wad i ludzkich zalet, a nie jakąś tajemniczą i nieuchwytną siłą, jest panem świata, przedewszystkiem dlatego, że jest on swoim panem, a nie bezsilną igraszką żywiołów, którym fizycznie jeszcze podlega, ale które moralnie opanował.

Samouświadomienie sztuki europejskiej przychodzi na świat, a Grecja niesie je do chrztu. Sztuka Europy określa obrazowo stosunek człowieka do natury, do Boga i do innych ludzi. Wobec miłości, wobec cierpienia, wobec śmierci, wobec wszystkiego, co stanowi podkład życa ludzkiego, sztuka ta reaguje solidarnie. Reakcje jej są zrozumiałe i dostępne dla każdego europejczyka.

Niektórzy nowocześni historycy uważają dzieło sztuki nie za odbitkę życia, ale za objaw samodzielny, mający własne prawa i własne zadania. Teza taka wydaje się sporną. Każde dzieło sztuki, jakby nie był oderwany jego charakter, jest oddźwiękiem myśli ludzkiej. Nie powinno więc być ono studjowane pod innym kątem widzenia. Postać ludzka jest zarazem gwiazdą przewodnią i miernikiem sztuki europejskiej.

Artysta grecki odtwarza człowieka — męża czynu. Człowiek ten rusza z miejsca, biega, tańczy, ściga wroga, walczy i gestykuluje. Całokształt ruchów jego, to balet dokładnie skomponowany.

Po odkryciu ciała przychodzi kolej na odkrycie duszy. W czwartem stuleciu spotykamy się w greckiej sztuce poraz pierwszy z nowem, a już nie pogańskiem pojęciem piękności. Po Sokratesie Grek schodzi ze swego pierwotnego piedestału. Nie tworzy on już świata legendarnego. Zastanawia się nad samym sobą. Olimpijskie i jakby na wszystko obojętne twarze bogów i bohaterów zmieniają się stopniowo. Każda głowa, każdy biust filozofa, mędrca, mówcy lub poety wyraża stan myśli ludzkiej.

Sztuka rzymska jest odmienna. Filozoficzne pojęcie człowieka jest jej obce. Zna ona tylko poszczególnych osobników. Ecce homo! Oto jest człowiek, stary albo młody, zły albo dobry, brzydki albo piękny. Człowiek ten daleki jest od idealnego aktu greckiego. Ale każdy wyraz jego twarzy, każdy ruch jego ciała są związane z jego indywidualnością. Zmuszeni jesteśmy wierzyć, że on naprawdę istnieje, że nie jest on fikcją, ani tematem plastycznym, ani Bogiem, lub nierealnem stworzeniem o ludzkiej postaci. Podług popiersia rzymskiego będziemy w stanie śledzić wszystkie fazy historji rzymskiej. Portret to klisza uczuć ludzkich. Sztuka portrecisty rzymskiego jest nie mniej wyrazistą niemniej wymowną niż kroniki Plutarcha. Zrywając maski z twarzy nietylko imperatorów, ale i zwykłych śmiertelników, zdradza ona tajemnice społeczeństwa, epoki i cywilizacji. Wyraża ona siłę woli rzymianina z czasów republikańskich, rzymianina, który jest rolnikiem i żołnierzem, niepokój poganina, który podlega pierwszym wpływom chrześcjaństwa i ostateczna porażkę tego, kto kiedyś był panem świata.

Ewolucja formy odpowiada ewolucji nastrojów. Bryła ciężka, zwarta i jednolita rozkłada się. Gdy starożytny wolnomyśliciel, gdy rzymski humanista zatraca poczucie godności ciała, gdy ciało zatraca swą wartość i swoje znaczenie, forma zatraca swą wagę i staje się sylwetką pozbawioną wszelkiej przestrzenności.

Dałoby się znaleźć wiele przykładów dowodzących jak ściśle sztuka z światem człowieka jest związana i ilustrujących europejskość w dziedzinie sztuki.

Gdy Giotto przedstawia modlącego się mnicha, mnich ten nie zachowuje się jak statysta, ale modli się całą duszą. Małgorzata Matiasza Grünewalda, to żywy pomnik rozpaczy. Czy rzeźba francuska z okresu średniowiecza, czy rzeźba z Chartres i Reims ma coś wspólnego z rzeźbą niemiecką? Anioł z Reims wyraża łaciński spokój i łacińską równowagę duchową. Rzeźba

niemiecka realistycznie i psychologicznie nastawiona, wyraża za pomocą linij łamanych, ruchów nerwowych i twarzy, czasami nawet karykaturalnych, dramat człowieka germańskiego, któremu nawet chrześcijaństwo wyzwolenia nie przyniosło. Ale rzeźbiarz z Bambergu i rzeźbiarz z Reims są, pomimo zasadniczych różnic, synami tej samej matki. Jeden i drugi są katolikami, wychowanymi na gruncie rzymskiej kultury. Cała sztuka europejska polega na zasadzie zewnętrznej różnorodności a wewnętrznej jedności. Ta jedność objawia się w ramach przestrzeni i w ramach czasu. Rzeźba galijska ma w sobie pierwiastki rzeźby gotyckiej. Portret męski z czasów Odrodzenia przedstawia w Niemczech, we Flamandji i we Francji wspólne cechy i wspólną koncepcję człowieka. I ta wspólność, ta analogja mają miejsce pomimo rozmaitości, pomimo odrębności typów, modeli i talenów malarzy. Dürer, Quentin Matsys i Antonello de Messina tworzą człowieka, śmiało i energicznie patrzącego przed siebie. Człowiek ten to myśliciel, to uczony tracący poczucie boskości, ale pogłębiający prawa przyrody. Tematy takie jak: ukrzyżowanie, zdjęcie z krzyża, złożenie do grobu, dają rezultaty odmienne, gdy są one traktowane przez Niemca Grünewalda lub też przez Włocha Masaccio, nietylko dlatego, że Masaccio żył wcześniej od Grünewalda. Niemiec tworzy przedewszystkiem nastrój i podkreśla cechy i wartości symboliczne, niemal że każdej linji i każdego dotknięcia pędzla. Włoch tworzy architekturę malarską, która na widza działa jako taka. W ramach sztuki włoskiej można przeciwstawić klasyka Pierro della Francesca, twórcę form statycznych, podobnych do kolumn, — nordycko i ekspresjonistycznie nastawionym malarzom, jak Cosimo Tura, Cossa i Signorelli. Otóż ta różnorodność stylów i metod artystycznych nie wyklucza bynajmniej istnienia sztuki europejskiej. Od gobelinów gotyckich do starego Breughla poprzez minjatury Fouquet'a, europejczyk akcentuje swą przynależność do wspólnej rodziny. Opiewa on rolę i człowieka uprawiającego ziemię. Opisuje krajobraz, ożywia go i zaludnia. Portret, to świat zamknięty w ramach twarzy ludzkiej. Krajobraz to odbicie natury we wklęsłem zwierciadle. Ale jakie są warunki rozwoju i rozkwitu sztuki europejskiej?

Sztuka ta nie jest językiem sztucznym w rodzaju esperanta. Jest ona jaknajczęściej oznaką pewnej wyższej kultury. Sztuka grecka, sztuka cesarstwa rzymskiego, sztuka Odrodzenia, sztuka baroku narzucają całemu światu styl i gramatykę. Grecja tworzy najdoskonalszy obraz człowieka. Potęga moralna cesarstwa rzymskiego jest tak wielką, że nawet po jego upadku politycznym, królowie i książęta barbarzyńscy wyciągają ręce po dyplomy konsularne. Gotyk jest herbem wszechświatowego Kościoła. Cywilizacja Włochów Renesansu stanowi dla białego człowieka naprawdę odrodzenie świata starożytnego, tego zaginionego raju, do którego odzyskania on bezustannie dąży. Kościół zwycięski siedemnastego stulecia, Kościół ekspedycyj zamorskich, Kościół przeciwstawiający się Reformacji rozpowszechnia barok od brzegów Tybru do brzegów Wisły i Dunaju. Wprowadza go on aż do Ameryki centralnej. Świat cały modli się do tego samego Boga, uwielbia tych samych świętych i klęka przed temi samemi ołtarzami. Ale uniwersalizm sztuki greckiej, sztuki rzymskiej i sztuki katolickiej, to nie standaryzacja, to nie niwelacja. Rzym dostarcza prowincjom pewnej terminologji artystycznej. Ale poszczególne prowincje zachowują swe odrębne cechy.

Uświadomienie artystyczne, wyprzedzając o kilka kroków uświadomienie narodowe przybiera formy konkretne. Sztuka rzymska prowincyj nadreńskich jest pierwszym objawem ducha germańskiego. Rzym przyczynił się do ukształtowania tego ducha. Sztuka katolicka, nie zdradzając swoich ideałów, przybiera odmienne formy podług państw, na których terenie się rozwija.

Na podstawie wyżej powiedzianego dochodzimy do wniosku, że sztuka europejska nie jest międzynarodówką, ale że stanowi ona żywą syntezę sztuk narodowych. W niektórych wypadkach sztuka narodowa zostaje przywłaszczoną przez inne narody i staje się sztuką światową. Taki to był proces rozwoju sztuki greckiej. Aby dotrzeć do najwyższego szczebla, aby stać się artystą, którego świat cały rozumie, trzeba zachować własną indywidualność. Artysta wszechświatowy nie jest to bezpaństwowiec, nie jest to tułacz, włóczęga ani komiwojażer, nie jest to człowiek pozbawiony wszelkiej łączności ze swem środowiskiem etnicznem. Naturalnie istnieją wyjątki. Wyjątkami temi są n. p. El Greco, Grek z urodzenia, a wielki malarz hiszpański i Flamandczyk Giovanni da Bologne, a jeden z najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego Odrodzenia. Takich przykładów możnaby podać bardzo wiele.

Ale zapytuję, gdzie jest dzisiaj ta Europa, o której tyle się mówi, ale której określić nikt nie jest w stanie? Na czem polega europejskość? Pozbawiona wiary we wspólnego Boga, pozbawiona zaufania do wspólnej przeszłości, pozbawiona świadomości wspólnego cesarstwa duchowego i wspólnej wyższości, Europa, jako taka, nie stanowi już, pomimo dróg żelaznych, aeroplanów i radja, tego ośrodka wspólnej kultury, którym kiedyś była. Europa współczesna opiera się na jednostkach narodowych. W dziedzinie sztuki niema obecnie ani jednego artysty, który byłby w stanie wyrazić ogólno-europejską psychikę. Artystą tym w każdym razie nie jest n. p. Le Corbusier, któremu Francuzi wymyślają od Niemca, a Niemcy od Francuza.

Nie jestem zwolennikiem analfabetyzmu, kołtuństwa, ani zawodowej ignorancji. Ale uważam, że fałszywie mówi się w Polsce o europejskości. Przeciętny mieszczanin wyzbywa się polskich mebli biedermajerowskich, nie zna polskiego gotyku, ale zachwyca się byle jakim po europejsku wyglądającym, na tak zwanych europejskich wzorach budowanym kino-teatrem z żelbetonu, europejską kawiarnią, restauracyjką lub barem, wyglądającym jak gabinet dentysty, sala operacyjna lub sala maszyn.

Nie chodzi nam naturalnie o wykorzystanie motywów ludowych w sztuce. Krajoznawstwo jest krajoznawstwem, a sztuka jest sztuką. Nie chodzi nam ani o malownicze sukmany chłopskie, ani o chorągiewki, które dla starszej generacji miały pewną wartość symboliczną. Chodzi nam o coś zupełnie innego.

Jeden z malarzy pisał mi ostatnio, że dylemat współczesnej sztuki polskiej może być ujęty w jednem zdaniu: co malować, czy jak malować? Znany szwajcarski historyk sztuki Wölfflin stawiał podobne zapytanie. Ale Wölfflin, będąc skrajnym formalistą, lekceważy temat dzieła sztuki i zastanawia się wyłącznie nad tem, jak jest ono pomyślane i jak jest wykonane.

Taki to punkt widzenia wydaje nam się conajmniej spornym. Wybór tematu rzeczą obojętną nie jest i być nie może. Należy on do podświadomego procesu twórczości w tym samym stopniu co stylistyczne opracowanie formy i koloru. Wystawa Les Artistes Français en Italie, która miała miejsce w roku 1934 i która obejmowała okres czasu idący od Poussina do impresjonistów włącznie, dowiodła raz jeszcze, że krajobraz włoski był dla artystów Francji, przez szereg pokoleń czemś więcej niż tematem, albo repertuarem linij i barw. Impresjoniści, Cézanne, Gauguin i Seurat zrezygnowali z tradycyjnej pielgrzymki do Rzymu dlatego, że Włochy nie odpowiadały więcej ich potrzebom, i dlatego także, że zatracili oni poczucie historji i łączności między przeszłością i teraźniejszością.

Prawdziwy artysta nie jest ani reporterem ani kronikarzem. Byle czego malować mu nie wolno. Nie może on przerzucać się bezkarnie z jednego miejsca na drugie; raz malować Kazimierz nad Wisłą, raz Hiszpanję, a raz Saint-Tropez. Aby krajobraz ze wszystkiemi jego właściwościami oddać, należy się z nim zżyć i przyswoić go sobie. Temat jest czemś więcej niż pretekstem. Obraz jest czemś więcej niż płaszczyzną chro-

matyczną. Dobrze zrównoważony artysta, operuje jednocześnie kategorjami malarskiemi i kategorjami duchowemi. Nie może być jednak mowy o powrocie do literackiej obrazkowości. Zamiłowanie do stuprocentowej obrazkowości jest objawem nieuctwa.

Nie może być mowy o stylizacji, wzorowanej na folklorze, ani o archaiźmie, ani o pasywnym powrocie do tradycji. Podług mnie, daleko od Polski pracującego człowieka, kwestja młodego malarstwa polskiego postawiona mogłaby być np. w sposób następujący: Czy malarz polski ma po polsku traktować europejskie tematy, czy też swoiste motywy na obcy język tłumaczyć? Kwestja ta wyda się państwu, jako obeznanym z teorją sztuki i wysoce kulturalnym, nieco może prostacką. Wiem o tem, ale tego prostactwa się nie wstydzę. Obowiązkiem waszym jest nietylko tworzyć polską sztukę, bo ona istnieje, ale stwarzać konkretne pojęcie tej sztuki.

Raz jeszcze powrócę do zagadnienia sztuki międzynarodowej i sztuki narodowej. Językiem w całem tego słowa znaczeniu międzynarodowym i dla wszystkich narodów, dostępnym jest muzyka. Każdy muzyk przygotowuje się do pracy twórczej, studjując prawa muzyki, które nic narodowego w sobie nie mają. Ale każdy wartościowy utwór muzyczny, nosi piętno narodowości.

Rzecz się ma nie inaczej ze sztuką plastyczną. Michałowski włada wyśmienicie techniką malarską. Koloryt tego artysty przedstawia pewne cechy analogiczne z kolorytem Géricault. Ale tematy odczuwa i ujmuje Michałowski po polsku. Tworzy on tak, jak Chopin, rdzennie polski nastrój, rdzennie polski rytm, rdzennie polską muzykę barw.

Samo przez się rozumie się, że nie wyłącznie zapomocą polskich tematów polską sztukę doprowadzi się do tej doskonałości do której dążycie. Ale artysta polski powinien być nawskróś przesiąknięty tą polską atmosferą, która stanowi część składową utworów poetyckich Słowackiego i Wyspiańskiego. Nieporozumienie polega na tem, że kultura wzrokowa malarza polskiego nie zawsze stała na wysokości jego kultury umysłowej. Ten brak równowagi przyczynił się częściowo do rozwoju malarstwa symbolicznego o podkładzie zbyt literackim. Całkowite opanowanie formy i barwy jest zatem pierwszym obowiązkiem każdego artysty.

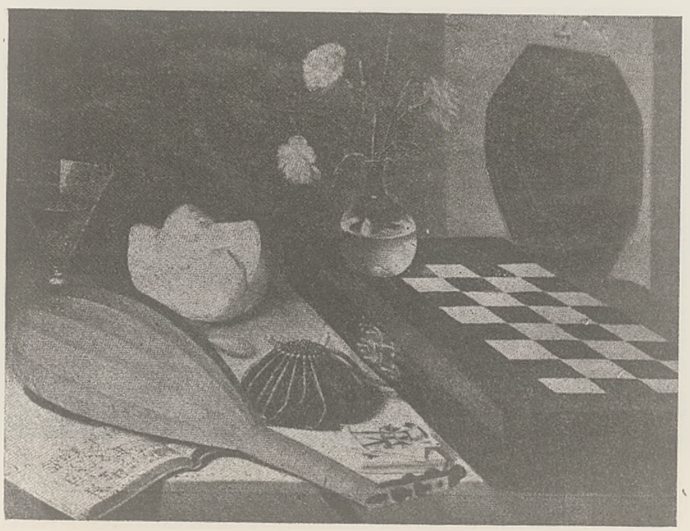
Polski gotyk i polski barok formę opanowały, ale jednocześnie ją spolszczyły. Należy więc obeznać się dokładnie z morfologją sztuki polskiej i w niej szukać linij wytycznych.

Łączność, która istnieje we Francji pomiędzy rysunkiem Fouqueta, Cloueta, Ingresa i młodego Degasa, objawia się również w tej anonimowej sztuce polskiej, którą historycy lekceważą, bo nie wydała ona wielu znakomitych o światowej sławie mistrzów.

Należałoby udowodnić na czem polega ta łączność i jakie są cechy specyficzne, czy to sztuki polskiej, czy ducha polskiego w dziedzinie twórczości plastycznej. Dowieść, że Polska posiada nietylko sztukę, ale także i historję swej sztuki, będzie można tylko wtedy, kiedy urządzi się wystawę porównawczą, obejmującą okazy malarstwa, rzeźby, budownictwa, sztuki stosowanej i kiedy się da jasne pojęcie formy polskiej. O jednem tylko pamiętać należy. Gwoździa nie wyrabia się z gwoździa, ale z surowego żelaza. Sztuka nie może być wyłącznie na sztuce oparta. Rozwój sztuki jest uzależniony od stosunku człowieka do rzeczywistości t. j. do świata zewnętrznego i do życia wewnętrznego. Sztuka nie jest przedmiotem zbytku. Sztuka staje się przedmiotem pierwszej potrzeby w społeczeństwie, którego ustrój jest tak zrównoważony, jak zrównoważonem powinno być każde istotne dzieło sztuki. W ramach takiego społeczeństwa, każdy przejaw działalności znajduje w dziedzinie sztuki odpowiedni wyraz. Sztuce współczesnej grozić może zagłada, o ile nie uda się jej wskrzesić człowieka, stanąć w obronie jego praw i dopomóc mu do zwycięstwa nad ślepym maszynizmem, pana Fernanda Léger, tego fabrykanta Robotów, nad dekadencką ideografją pana Picassa, nad egzotyką pana Szagala i nad histerją pana Sutina, tych przedstawicieli «Ecole de Paris», z francuską sztuką Bonnarda i Deraina nie mających nic do czynienia.

Zdaniem sztuki polskiej nie jest bałamucenie społeczeństwa, z jednej strony kolorowemi pocztówkami, a z drugiej strony teorjami o abstrakcji i uniźmie. Sztuka polska winna tworzyć dzieła, odpowiadające roli, którą Rzeczpospolita od wieków w historji Europy odgrywa, oddające jej postać i jej oblicze. Sztuka polska, jako sztuka słowiańska, nie może być objawem kultury wyłącznie miejskiej. Ma ona w sobie coś wiejskiego w najlepszem słowa tego znaczeniu. Sztuka polska jako sztuka narodu katolickiego, powinna być w Europie tem, czem Polska była zawsze: przednią placówką Zachodu.

Dodaję w zakończeniu, że oglądałem dzisiaj wystawy krakowskie, między innemi wystawę »Zwornika«, która świadczy o wysokim poziomie młodej sztuki polskiej, stojącej zarówno poza akademizmem jak i poza abstrakcją. Młoda sztuka polska rozwija się w oparciu z jednej strony o własną tradycję, którą reprezentują między innymi: Orłowski, Michałowski, Kotsis, Gierymscy, Maurycy Gottlieb, Rodakowski, Podkowiński, Ślewiński, Pankiewicz, — z drugiej zaś w oparciu o wielką tradycję sztuki europejskiej, którą od stu lat zgórą kontynuuje Francja. Jest to droga słuszna i właściwa, ponieważ nie polega na ślepem naśladownictwie ani na płytkiej asymilacji. Opiera się bowiem na kulturze światowej i na humaniźmie, czyli na elementach, która w sztuce każdego europejskiego narodu pozwoliły wydobyć i zachować własne wartości, charakter swoisty i niezależny.



Baugin (XVII w. martwa natura

z wystawy realistów francuskich XVII w. w Paryżu

„SALON PLASTYKÓW 1936"

I. SALON ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH ARTYSTÓW-PLASTYKÓW W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI W WARSZAWIE

Dnia 4 stycznia 1936 otworzono w Warszawie w Instytucie Propagandy Sztuki «Salon Plastyków», którego organizację oddał I. P. S. Związkom Zawodowym Polskich Artystów Plastyków.

Komitet Wystawy, złożony z delegatów Warszawy (Zygmunt Waliszewski i Wacław Wąsowicz), Krakowa (Jan Cybis i Henryk Gotlib), Łodzi (Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński), Poznania (Tadeusz Potworowski), i Lwowa (Władysław Krzyżanowski) stanowił zarazem komisję kwalifikacyjną.

Komisja ta przy współudziale Józefa Czapskiego, jako delegata I. P. S-u i Romana Gineyki, jako komisarza wystawy, zakwalifikowała — po bardzo skrupulatnym jury — spośród bardzo licznie nadesłanych prac ze wszystkich miast Polski — 223 obrazy i 20 rzeźb na wystawę. Z liczby tej przypada na Kraków ponad 70 prac, na Warszawę ponad 60 etc.

W dniu 3 b. m. zaproszono przedstawicieli prasy warszawskiej do sal wystawowych. Licznie zebranych przywitał prof. Z. Kamiński w imieniu Komitetu Głównego I. P. S-u i przedstawił powody, które skłoniły I. P. S. do zaproszenia Związków Zawodowych P. A. P. do urządzenia Salonu, jak również poinformował zebranych o dalszych planach I. P. S-u, a więc o Salonie «Bloku», który ma mieć miejsce w marcu b. r. — jak wreszcie o projekcie «Salonu I. P. S-u», — któryby urządzono w grudniu b. r.

Oficjalnego otwarcia Salonu dokonał w imieniu p. Ministra W. R. i O. P. Naczelnik Wydziału Sztuki Dr Władysław Zawistowski, zaznaczając w swem przemówieniu ogólno-polski charakter wystawy i podnosząc z uznaniem, że w Salonie biorą udział artyści różnych kierunków i przekonań artystycznych.

«Salon Plastyków 1936» — pierwsza zbiorowa manifestacja Związku Zawodowych Polskich Artystów Plastyków Warszawy, Krakowa, Lwowa, Łodzi i Poznania, grupujących około 400 malarzy, grafików i rzeźbiarzy — jest próbą wykazania znaczenia i żywotności Związków w życiu artystycznem kraju. Wystawa trwać będzie przez miesiąc styczeń, poczem przeniesiona zostanie do Łodzi i Lwowa.

hg.

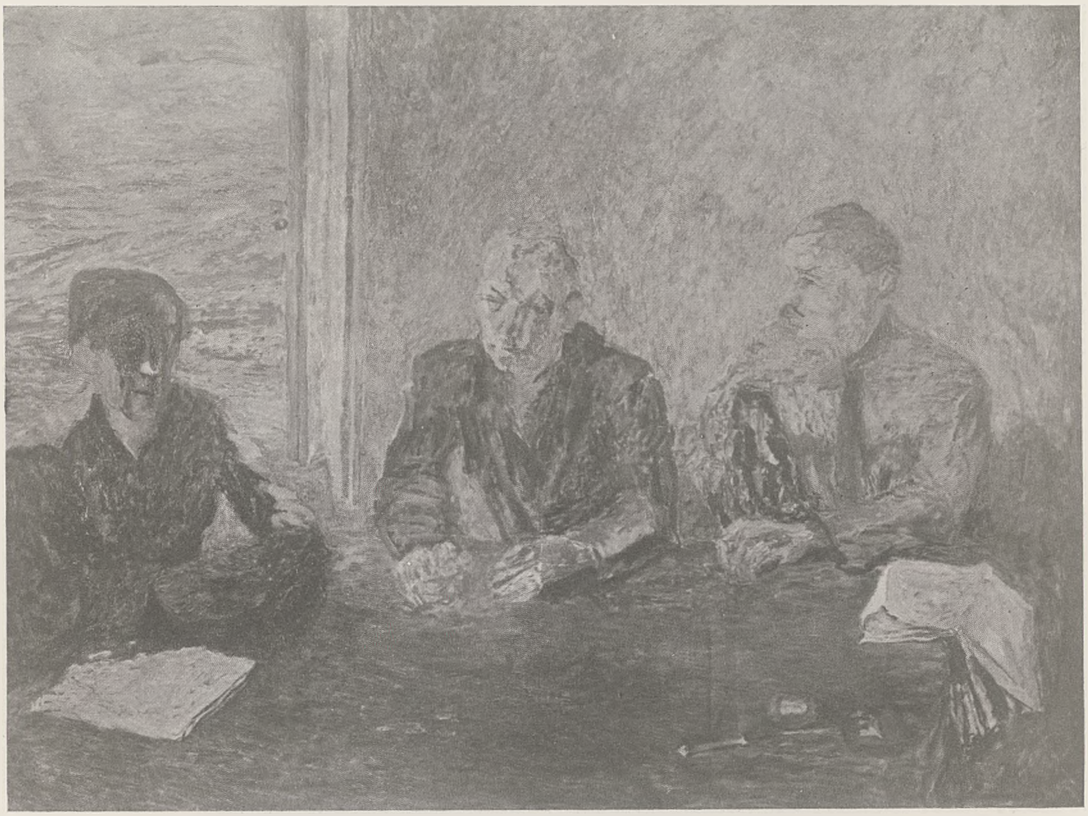
*

Dnia 18. I. b. r. odbyło się posiedzenie jury nagród Salonu Plastyków, w którem wzięli udział delegaci Związków: z Warszawy prof. F. Szczęsny Kowarski i Józef Czapski, z Krakowa: Tadeusz Cybulski (2 głosy), ze Lwowa: Stanisław Kramarczyk. Związek poznański zastępował Józef Czapski. Podczas obrad jury, którym przewodniczył prof. Kowarski, byli obecni Roman Gineyko jako komisarz Salonu i dr Juljusz Starzyński dyrektor I. P. S. Przyznano następujące nagrody:

I Nagrodę Honorową otrzymał Jan Cybis, Nagrody pieniężne otrzymali: Hanna Rudzka-Cybisowa nagrodę Prezydenta m. Warszawy (750 zł) — Tytus Czyżewski nagrodę Ministra Spraw Zagranicznych (500 zł) — Wacław Wąsowicz nagrodę Ministra Spraw Wewnętrznych (500 zł) — Zenon Kononowicz nagrodę Dyrektora Funduszu Kultury Narodowej (500 zł) — Wacław Taranczewski nagrodę Prezesa Państwowego Banku Rolnego (300 zł) — Wacław Zawadowski nagrodę Prezesa Banku Polskiego (250 zł) — Władysław Krzyżanowski nagrodę Prezesa P. K. O. (250 zł).

Równorzędne z nagrodami pieniężnemi odznaczenia honorowe otrzymali jednogłośnie:

Henryk Gotlib (Kraków), Zbigniew Pronaszko (Kraków), Czesław Rzepiński (Kraków), Zygmunt Waliszewski (Warszawa), Jan Hrynkowski (Kraków), Tadeusz Potworowski (Poznań) i Sasza Blonder (Kraków).



Henryk Gotlib: «Adam Polewka, Leon Kruczkowski i Lech Piwowar przy stole».
(Związek krakowski)



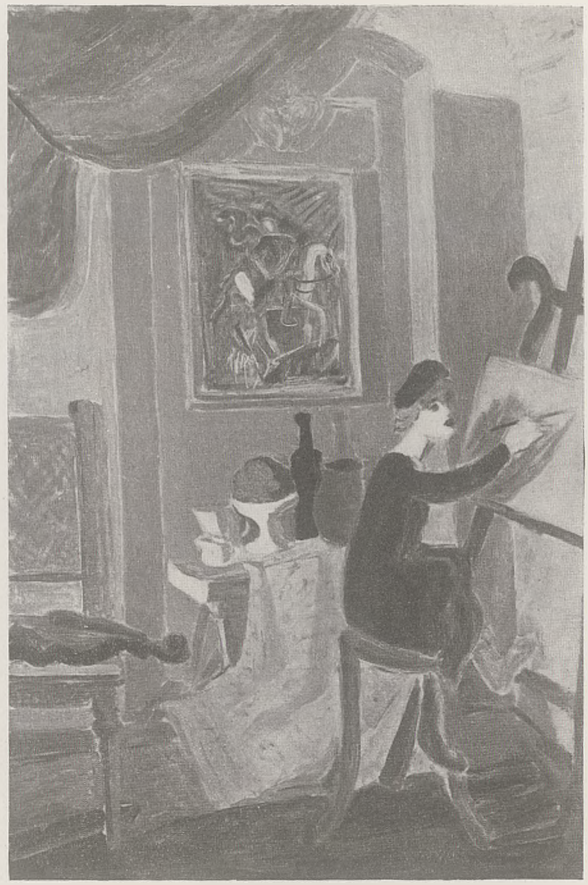
Tadeusz Potworowski: Kwiaty (olej)
(Związek poznański)



Zygmunt Radnicki: Portret (olej)
(Związek lwowski)



Wacław Wąsowicz: Dziewczyna z koszem (olej)
(Związek warszawski)



Wacław Taranczewski: Mała malarka (olej)
(Związek poznański)



Władysław Krzyżanowski: Martwa natura (olej)
(Związek lwowski)



Eugenjusz Geppert: Pejzaż (olej)
(Związek krakowski)

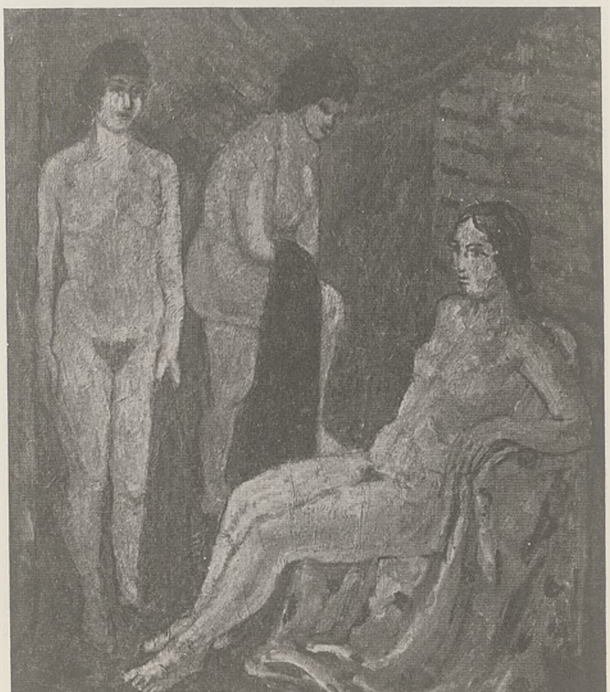
SALON PLASTYKÓW 1936



Kazimierz Rutkowski: Odaliska (akw.)
(Związek krakowski)



Marja Jarema: Kompozycja
(Związek krakowski)



Zbigniew Pronaszko: Trzy akty (olej)
(Związek krakowski)



Tadeusz Cybulski — *Pejzaż z Krzemieńca (olej) 1927.*

Krzemieniec nowem, poważnem ogniskiem malarskiem

Warunki przyrodzone Krzemieńca, jako też akcja miejscowego społeczeństwa sprawiają, że miasto to — z roku na rok — coraz liczniej jest odwiedzane przez artystów-malarzy, szukających w romantycznych zaułkach dawnych «Aten Wołyńskich» i wśród okolicznych wzgórz i jarów, zwanych «Wołyńską Szwajcarją», malarskich motywów i podniety twórczej.

W bieżącym roku zjazd malarzy był wyjątkowo liczny. W Krzemieńcu przebywało (a częściowo przebywa jeszcze obecnie) 25 artystów, reprezentujących 6 największych miast Polski, oraz kilkunastu studentów szkół malarskich w Warszawie i Krakowie; razem około 40 osób.

Korzystając z tak licznego zjazdu artystów-malarzy, Sekcja Artystyczna Zjednoczenia Organizacyj Społecznych Powiatu Krzemienieckiego postanowiła zasięgnąć ich zdania o sprawach, związanych z ruchem malarskim w Krzemieńcu i w tym celu, jako też w celu zapoznania malarzy pomiędzy sobą i zbliżeniem ich z miejscowem społeczeństwem, urządziła w salach Domu Społeczno-Turystycznego Z. O. S. zebranie dyskusyjno-towarzyskie. Na zebranie to, prócz malarzy, przybyły liczne osoby interesujące się sprawami artystycznemi.

Na zebraniu tem przewodniczący Sekcji Artystycznej Z. O. S. prof. Sheybal w krótkiem zagajeniu przedstawił warunki rozwoju ruchu malarskiego w Krzemieńcu, dotychczasowe sposoby organizacji tego ruchu oraz plany stworzenia w Krzemieńcu ośrodka malarskiego. Prelegent postawił zebranym następujące trzy pytania do dyskusji: 1) Czy Krzemieniec posiada warunki do powstania w tem mieście ośrodka malarskiego, 2) Czy dotychczasowe metody popierania ruchu malarskiego przez społeczeństwo krzemienieckie są słuszne i celowe, oraz 3) Jakie zmiany i uzupełnienia w dotychczasowej akcji uważają zebrani za wskazane na przyszłość.

Na temat zagajenia wywiązała się dyskusja, w której wyniku wyłoniono komisję, w skład której weszli malarze ze wszystkich środowisk reprezentowanych w Krzemieńcu oraz dwóch przedstawicieli społeczeństwa krzemienieckiego w charakterze informatorów.

Komisja ta na swem zebraniu, które odbyło się kilka dni później, opracowała i jednogłośnie przyjęła następujące oświadczenie:

OBFITOŚĆ, PIĘKNO I ORYGINALNOŚĆ MOTYWÓW MALARSKICH KRZEMIEŃCA.

Oryginalne, niezmiernie bogate w formę i koloryt, nawskróś polskie budownictwo mieszczańskie, przeważnie drewniane, pochodzące z wieków XVIII i początku wieku XIX, tworzy bogate i rozległe skupienia o zupełnie jednolitym charakterze, niespotykane już dzisiaj w żadnem prawie z miast polskich. Drobne, drewniane domy mieszczańskie tworzą niezwykle malownicze zestawienie z potężnym kompleksem barokowych gmachów pojezuickich, mieszczących obecnie zakłady Liceum Krzemienieckiego i z innymi zabytkami monumentalnego budownictwa barokowego. Licznie rozsiane wśród miasta i na jego peryferjach dawne pałacyki i dworki szlacheckie, uzupełniają romantyczny charakter architektury Krzemieńca. Oryginalna architektura miasta łączy się w sposób doskonały i harmonijny z przepiękną naturą najbliższego otoczenia miasta, tworzącą krajobraz o niezmiernie bogatej rzeźbie terenu pokrytego bujną i różnorodną szatą roślinności.

Wyżej wymienione warunki sprawiają, że Krzemieniec posiada rzadko spotykane bogactwo zupełnie oryginalnych motywów malarskich, o formach swobodnych i różnorodnych, jakkolwiek w charakterze jednolitych, oraz niezwykłe walory kolorystyczne. Z tych względów posiada Krzemieniec lepsze od wielu znanych i uznawanych przez malarzy miejscowości warunki do studjów malarskich.

ORGANIZACJA RUCHU MALARSKIEGO W KRZEMIEŃCU.

W Krzemieńcu społeczeństwo przy poparciu Liceum Krzemienieckiego i Samorządu zorganizowało samorzutnie życzliwą i pełną zrozumienia dla spraw kultury artystycznej akcję udzielania pomocy moralnej i materjalnej dla przybywających do Krzemieńca artystów-malarzy. Akcja ta polega na następujących metodach: 1) Nawiązany został kontakt z wieloma zrzeszeniami artystów-plastyków, za pośrednictwem których urządza się w Krzemieńcu liczne wystawy sztuki i w ten sposób dąży się do podniesienia kultury artystycznej społeczeństwa krzemienieckiego. Temu samemu celowi służą: tworzony przy Z. O. S. zbiór dzieł sztuk plastycznych oraz liczne odczyty z dziedziny sztuki. 2) Sekcja Artystyczna ZOS udziela artystom przybywającym do Krzemieńca wszelkich informacyj, wyszukuje im tanie i uczciwie prowadzone kwatery z utrzymaniem i stara się o ułatwienie i uprzyjemnienie pobytu w Krzemieńcu. 3) Corocznie nadaje Sekcja z subsydjów Liceum Krzemienieckiego, Wydziału Powiatowego, Zarządu Miasta i z funduszów własnych, za pośrednictwem zrzeszeń artystycznych około 10 stypendjów, w postaci 5-tygodniowego bezpłatnego pobytu w Krzemieńcu, wzamian za co każdy ze stypendystów

pozostawia do tworzonego przy ZOS zbioru dzieł sztuki jedną pracę. Sekcja udziela też pomocy materjalnej (w naturze) przybywającym do Krzemieńca na studja uczniom szkół malarskich. Pozatem Sekcja prowadzi różnemi sposobami propagandę Krzemieńca jako ośrodka malarskiego.

Ważnym jest fakt wydzielenia całego śródmieścia jako rezerwatu konserwatorskiego, co umożliwia zachowanie charakteru miasta

Wyżej podana działalność jest celowa i pożyteczna; wartość jej jest nietylko lokalna i leży nietylko w efektywnych korzyściach, jakie odnoszą artyści przybywający do Krzemieńca, ale ma ona doniosłe znaczenie jako przykład dla innych miejscowości, mogący radykalnie zmienić obojętny przeważnie dotychczas stosunek społeczeństwa do sztuki i artystów.

WARUNKI POBYTU W KRZEMIEŃCU.

Krzemieniec, pomimo swego położenia na wschodnich rubieżach Rzeczypospoiltej, pomimo znacznej odległości od stolicy i złych warunków komunikacyjnych, pomimo, że jest miastem niewielkiem, przez niewolę zaniedbanem, jest — w stosunku do innych, znacznie większych nawet miast prowincjonalnych — ośrodkiem bardzo kulturalnem. Przyczynia się do tego istnienie Liceum Krzemienieckiego i żywy ruch społeczny, skoordynowany w Zjednoczeniu Organizacyj Społecznych łączącym ponad czterdzieści zrzeszeń.

Do najważniejszych urządzeń i imprez kulturalnych dostępnych malarzom przebywającym w Krzemieńcu zaliczyć należy: istniejącą przy Liceum Krzemienieckiem bogatą bibljotekę naukową z czytelnią dzienników i czasopism; dobre urządzenia Domu Społeczno-Turystycznego ZOS; liczne koncerty licealnego Muzycznego Ogniska i Sekcji Artystycznej Z. O. S., wykonywane przez najwybitniejszych polskich artystów-muzyków; przedstawienia Teatru Wołyńskiego; wieczory dyskusyjne; sobotnie zebrania towarzysko-rozrywkowe. Do wartości kulturalnych Krzemieńca, wytwarzających specjalny nastrój miasta, zaliczyć też należy tradycje Juljusza Słowackiego i «Aten Wołyńskich» Tadeusza Czackiego.

Wyżej wyliczone i inne walory kulturalne, wraz z dobremi warunkami klimatycznemi, tanioścįą życia niwelującą względnie wysoki koszt biletu kolejowego, czynią pobyt w Krzemieńcu łatwy i przyjemny. Cena pokoju z całkowitem utrzymaniem wynosi od 80 do 100 zł. miesięcznie.

WARUNKI DALSZEGO ROZWOJU RUCHU MALARSKIEGO W KRZEMIEŃCU.

Wszystkie wyżej wymienione walory czynią Krzemieniec idealnem wprost miejscem pobytu dla artystów-malarzy, szukających motywów do pracy twórczej, spokoju i wypoczynku nerwowego. Krzemieniec posiada wyjątkowe warunki do rozwinięcia się w poważny ośrodek malarski. W tym celu powinna być rozwinięta żywa propaganda Krzemieńca jako miasta malarzy, oraz udzielona pomoc społeczeństwu krzemienieckiemu w samorzutnie rozpoczętej przez nie pracy nad udostępnieniem malarzom piękna tego oryginalnego miasta. W szczególności należy:

1) Kontynuować dotychczasową akcję społeczną.

2) Umieszczać w prasie i innych wydawnictwach artykuły o walorach malarskich Krzemieńca, oraz czynić propagandę walorów tych wszelkiemi innemi sposobami, przedewszystkiem przez liczne i częste wystawianie na wszystkich wystawach polskich, prac artystów - malarzy, wykonanych w Krzemieńcu; artyści, którzy Krzemieniec poznali, winni czynić propagandę w ośrodkach, z których pochodzą, zaś byli stypendyści winni być tej propagandy oparciem.

3) Urządzić specjalną wystawę pod tytułem «Krzemieniec w malarstwie» i obwieźć ją po wszystkich miastach Polski.

4) Postarać się o zniżki kolejowe dla artystów-malarzy udających się do Krzemieńca.

5) W celu ułatwienia pobytu malarzom w Krzemieńcu stworzyć w tem mieście Dom Artystów, z pokojami-pracowniami, oraz ze zbiorowemi pomieszczeniami dla młodzieży szkół artystycznych. Przy Domu winna być tania stołówka. Sprawą budowy Domu Artystów w Krzemieńcu zainteresować Ministerstwo W. R. i O. P., Fundusz Kultury Narodowej i Zrzeszenia Artystyczne.

6) Poczynić starania o wyznaczenie stypendjów rządowych i innych instytucyj mających na celu popieranie sztuki, dla artystów-malarzy udających się na studja do Krzemieńca.

7) Starać się o osadzenie w Krzemieńcu, na stały pobyt, pewnej ilości artystów-malarzy, którzy staliby się ośrodkiem miejscowego ruchu malarskiego.

Piękna i oryginalna miejscowa sztuka ludowa, zwłaszcza tkaniny i ceramika, zasługuje w całej pełni na opiekę i propagandę. Przebywający w Krzemieńcu malarze powinni jednak unikać wywierania wpływu na twórczość ludową, gdyż wpływ ten grozić może zatratą form prymitywnych, będących jej głównym urokiem.

* * *

W dniach od 6 do 13 października 1935, w czasie trwania Wystawy Powiatowej w Krzemieńcu, urządzono wystawę obrazów, na której pokazano dorobek artystów, pracujących w bieżącym roku w Krzemieńcu. Wystawa cieszyła się wprost rekordowem powodzeniem. Zwiedziło ją ponad 10.000 osób

Wspomnieć też należy, że pewna grupa malarzy krakowskich, po zapoznaniu się przez delegatów z Krzemieńcem, postanowiła miasto to «okupować» tak, jak malarze warszawscy okupowali swojego czasu Kazimierz nad Wisłą.



Krzemieniec: góra królowej Bony.



Krzemieniec: widok ogólny — na prawo liceum.

Fot. prof. Sheybal.

K R O N I K A

WARSZAWA

KRONIKA Z. Z. P. A. P. W WARSZAWIE ZA R. 1935. W bieżącym roku założona została w lokalu Związku biblioteka obejmująca obecnie 150 tomów z dziedziny plastyki oraz czytelnia pism artystycznych. Zorganizowane zostały również rysunki wieczorowe («croquis») bezpłatne dla członków Związku, a dostępne dla wszystkich. «Croquis» odbywają się dwa razy w tygodniu. W okresie zimowym i wiosennym urządzane były wieczory towarzyskie i zebrania dyskusyjne.

Dnia 14 lutego br. wygłoszony był przez kol. Konrada Winklera odczyt na temat «Na antypodach myśli, uczucia i stylu» (sztuka sowiecka a zagadnienie sztuki narodowej we współczesnej plastyce polskiej). Dnia 23 marca br., za inicjatywą Związku, kol. prof. Mieczysław Schulz wygłosił w lokalu I. P. S. odczyt pod tytułem «Tragiczny problemat współczesnego malarstwa stalugowego». W okresie od 24 marca do 14 kwietnia b r. miała miejsce w lokalu Związku zbiorowa wystawa akwarel kol. prof. Leonarda Pękalskiego oraz od dnia 12 maja do dnia 2 czerwca b. r. — wystawa reprodukcyj impresjonistów i postimpresjonistów francuskich, obejmująca 76 najlepszych barwnych eksponatów. Z racji tej wystawy odbył się dn. 26 maja br. wieczór dyskusyjny o impresjonizmie ze słowem wstępnem dr. P. Smolika. Obie wystawy i wszystkie odczyty cieszyły się frekwencją.

Na cele kolonji pejzażowej zorganizowana została loterja obrazów, grafik i rzeźb, ofiarowanych przez członków Związku. Z uzyskanych z loterji funduszów oraz przy pomocy Ministerstwa W. R. i O. P. założona została dla członków Związku z dniem 1 lipca 1935 kolonja pejzażowa w Nowem Mieście, w wydzierżawionym na ten cel dworku, bardzo pięknie położonym nad Pilicą. Z kolonji korzystało dotychczas 26 malarzy. Wyjątkowo piękne i urozmaicone położenie, tak rzadko spotykane w okolicach Warszawy, serdeczny i koleżeński nastrój, przyczyniły się do wydatnej i intensywnej pracy artystycznej, której rezultaty widoczne już były na wystawach.

Ostatnie prace Zarządu Związku dotyczą organizacji Ogólnozwiązkowego Salonu w I. P. S. w styczniu 1936 r.

Skład władz Związku warszawskiego przedstawia się następująco: Prez.: Wacław Wąsowicz; Wicepr.: Szczęsny Kwarta i Konrad Winkler; Sekretarze: Kazimierz Tomorowicz, Stanisław Szczepański; Skarbnik: Dorota Seydenmanowa.— Członkowie: Roman Gineyko, Stanisław Charzyński, Aleksander Rafałowski, inż. Mieczysław Seydenman, Przecław Smolik, Wanda Młodożeńcowa, Zygmunt Waliszewski. Członkowie Komisji Rewizyjnej: prof. Felicjan Kowarski, prof. Leonard Pękalski, Henryk Stażewski, Karol Kryński, Tadeusz Dąbrowski, Marja Łunkiewiczowa. — Członkowie Sądu Honorowego: Ludomir Janowski, Michał Siemiradzki, Tad. Gronowski, J. Szperber.

✱ Zjazd delegatów Związków Z. P. A. P. w Warszawie, zwołany w sprawie ogólno-polskiego Salonu Związkowego w I. P. S. odbył się dn. 11 listop. 1935 w lokalu warszawskiego Związku przy ul. Filtrowej 83. Jako delegaci przybyli z Krakowa: J. Cybis, H. Gotlib, ze Lwowa T. Wojciechowski, z Łodzi Wł. Strzemiński i S. Wegner, z Poznania T. Potworowski. Związek warszawski reprezentowali R. Gineyko i St. Szczepański. Przewodniczył Zjazdowi K. Mitera, sekretarzował St. Szczepański. Zjazd akceptował projekt I. P. S. urządzenia Salonu Związkowego w styczniu 1936 r. i powziął szereg uchwał dotyczących organizacji technicznej i artystycznej Salonu i delegował kol. R. Gineykę do przeprowadzenia organizacji Salonu. Równocześnie wybrano na Zjeździe Komitet wystawowy, złożony z obecnych delegatów, który pod przewodnictwem kol. H. Gotliba rozpoczął swe prace i ukonstytuował się zarazem jako jury ostateczne Salonu. Datę otwarcia Salonu, który nosi nazwę Salonu Plastyków 1936 ustalono na 4 stycznia 1936 r.

W listopadzie 1935 odbyła się w I. P. S. w Warszawie wystawa «Zwornika», «Pryzmatu» oraz zbiorowa wystawa ś. p. Karola Larischa. Dnia 4 stycznia 1936 otwarto tamże I Salon Plastyków 1936.

LWÓW

L. Z. Z. A. P. otworzył w dniu 6 września tegoroczny sezon wystawowy pokazem prac: A. Aberdama, L. Chwistka, S. Teisseyre'a i M. Wodzickiej. Wystawa ta, zkolei 14-ta, została urządzona w nowym lokalu Związku Plastyków, przy ul. Dzieduszyckich 1, otrzymanym od Zarządu Miasta. Uroczystego otwarcia Wystawy dokonał osobiście P. Prezydent miasta W. Drojanowski, z którego inicjatywy powstał we Lwowie komitet, w skład którego weszli: prez. W. Drojanowski. min. W. Byrka, prof. J. Kleiner, gen. B. Popowicz i inż. D. Wandycz. Komitet ma na celu — przez odpowiednio zorganizowaną akcję — przyjście z pomocą Związkowi i umożliwienie mu pracy kulturalnej na terenie miasta Lwowa. Otrzymanie nowego lokalu wystawowego przyczyni się niewątpliwie do ożywienia ruchu artystycznego we Lwowie. Dotychczasowy lokal wystaw Związkowych, jakim Związek rozporządzał, dzięki uprzejmości dyrektora Teatrów Miejskich we Lwowie W. Horzycy, t. j. kuluary Teatru Rozmaitości, mimo pewnych walorów propagandowych nie dawał możliwości urządzania większych wystaw. Związek Lwowski, przy pomocy odpowiednio zorganizowanego planu wystaw, będzie się starał dać Lwowowi możność zapoznania się z całokształtem twórczości artystów polskich i wypełnić w ten sposób lukę jaka wynikła z braku wystaw artystów zamiejscowych we Lwowie, w ostatnich latach.

Nowa Generacja: W salach Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego została otwarta wystawa Oddziału lwowskiego Nowej Generacji.

Wystawę otworzył dnia 22 września w imieniu nieobecnego p. Prezydenta miasta Drojanowskiego, radny miasta p. Poratyński, witając w serdecznych słowach licznie zebrany świat artystyczno-literacki, miłośników sztuki i gości, poczem scharakteryzował znaczenie wystawy nietylko dla kulturalnego społeczeństwa lwowskiego, ale i dla szerokich mas, a także dla całej południowo-wschodniej Małopolski.

W wystawie biorą udział członkowie N. Gen. lwowskiego oddziału: Leon Chwistek, Maksymiljan Feuerring, Władysław Krzyżanowski, Władysław Lam, Zygmunt Menkes, Zygmunt Radnicki i zaproszeni goście: Henryk Langerman, Margit Sielska, Roman Sielski, Juljusz Studnicki, Ludwik Tyrowicz, Tadeusz Wojciechowski. Wystawa obudziła ogólne zainteresowanie, zwiedziło wystawę ponad 5.000 osób.

Dnia 24 września Dr. Lauterbach, dnia 6 paźdz. Dr. Gürtler oprowadzali po wystawie N. G. licznie zgromadzoną publiczność, udzielając jej fachowych informacyj o poszczególnych indywidualnościach malarskich.

Dnia 27 września z okazji 35-lecia istnienia Narodowego Muzeum Ukraińskiego — została otwarta wystawa malarska, dająca przegląd twórczości plastyków ukraińskich w ciągu ostatnich 30 lat. Z członków Z. Z. A. P. — Lwów, biorą udział: K. Hawryluk, S. Hordyński, W. Łasowski, J. Muzykowa, M. Osińczuk i R. Sielski.

W drugiej połowie czerwca b. r. został rozstrzygnięty we Lwowie konkurs ograniczony S. A. R. P. na projekt szkicowy Domu: Legjonistów, Obrońców Lwowa i Związku Strzeleckiego. Dwie równorzędne premje otrzymali: Inż. arch. S. Kramarczyk (L. Z. Z. A. P. — Lwów) i inż. S. Porębowicz.

W dniu 3 listopada została otwarta w lokalu Związkowym wystawa obrazów O. Axera obejmująca około 100 prac olejnych, monotypij i rysunków. Następna wystawa, której otwarcie nastąpiło w dniu 1 grudnia, objęła cykl kilkudziesięciu rysunków Brunona Schulza autora «Sklepów Cynamonowych» oraz obrazy Fr. Kleinmana, J. Muzykowej i A. Pronaszki.

Dnia 4 listop. odbyło się Walne Zgromadzenie L. Z. Z. A. P., na którem wybrano nowy zarząd, w następujący składzie: Prezes: W. Krzyżanowski, Wiceprezes: R. Sielski, Sekretarz I: S. Kramarczyk, Sekretarz II: M. Wodzicka, Skarbnik: K. Kocimski. Członkowie Zarządu: O. Axer, W. Łasowski, W. Mars, H. Streng, St. Teisseyre, L. Tyrowicz, T. Wojciechowski.

Dnia 29 grudnia otwarto zbiorową wystawę dzieł ś. p. Karola Larischa. Uchwałą z dn. 20 I. 1936 Związek Lwowski odwołał bojkot Tow. P. S. P. we Lwowie, trwający od 1933 r.

POZNAŃ

SEZON WYSTAW 1934/35 rozpoczął się w Instytucie Krzewienia Sztuki w Poznaniu otwarciem Salonu Jesiennego, w którym wzięli udział malarze: Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko, Józef Krzyżański, Janusz Strzałecki, Tadeusz Potworowski, Wacław Taranczewski i rzeźb. Jacek Puget.

W październiku wystawiono tamże zbiór kilimów-makat Ireny Rejewskiej-Obrembiny z Mysłowic. Następnie odbyły się wystawy: w listopadzie, Jana Szancera (obrazy olejne, grafiki i rysunki): w grudniu, wystawa zbiorowa prac Wacława Wąsowicza z Warszawy. Wystawiali kolejno: Rafał Malczewski, Henryk Smuczyński z Poznania, Jan Hrynkowski oraz malarze niemieccy, zamieszkali w Polsce, wśród których najciekawszy był Kunitzer, były student Akad. Szt. Pięknych w Krakowie.

W maju 1935 r. Instytut Krzewienia Sztuki został zlikwidowany spowodu braku funduszów. Z tą chwilą za-

brakło w Poznaniu salonu, w którym mogłyby się odbywać swobodnie pokazy sztuki nowej, która od kilku lat znajdowała przytułek w I. K. S.

Na skutek inicjatywy rozwiniętej przez młodych malarzy i ich przyjaciół powstał, mimo wielkich trudności materjalnych, nowy instytut wystawowy pod nazwą «Salon 1935» przy placu Wolności 4. Położenie sali w centrum miasta i doskonałe światło górne daje możność urządzania wystaw w dobrych warunkach, na których w ciągu bieżącego roku publiczność poznańska zapozna się kolejno z wszystkimi ważniejszymi indywidualnościami i ugrupowaniami naszego malarstwa.

W dniu 24 listop. 1935 odbyło się otwarcie pierwszej wystawy «Salonu 1935», w której wzięli udział członkowie grupy K. P. Józef Czapski i Stanisław Szczepański. Publiczność stawiła się bardzo licznie, a nawet najbardziej «drażniące» płótna wzbudzały ożywione zainteresowanie i dyskusję.

Przy «Salonie 1935» powstało równocześnie «Towarzystwo Współpracy Kulturalnej», które w sali wystawowej, prócz wystaw, urządzać będzie odczyty z dziedziny nauki, sztuki i literatury, wieczory poezji polskiej i obcej i wieczory autorskie. Prezesem T. W. K. i równocześnie kierownikiem sekcji naukowej jest profesor Uniwersytetu Poznańskiego Dr. Florjan Znaniecki, kierownikiem sekcji literackiej Dr. Konstanty Troczyński, wystawami kieruje Wacław Taranczewski.

KRAKÓW

Ostatnią kronikę Związkową, zamknęliśmy wiadomością o budowie własnego Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej. W Gazecie Artystów a później w Tygodniku Artystów podawaliśmy obszerne wiadomości z działalności Związku — ograniczamy się więc do treściwego skrótu ważniejszych wydarzeń.

Otwarcie Domu Plastyków i otwarcie I Wystawy Związkowej w nowym domu odbyło się uroczyście w niedzielę, dnia 21 października 1934. W mowie inauguracyjnej podniósł prezes honorowy Związku Wincenty Wodzinowski fakt powstania pierwszego w Polsce własnego domu plastyków, zbudowanego własnemi siłami bez grosza subwencji, oraz podkreślił zasługi prezesa Dr A. Szyszko-Bohusza, który wykonał bezinteresownie projekt i dokonał realizacji budowy. Zaznaczyć należy, że zbudowany objekt, jest częścią dwufrontowego budynku, który ma być sczasem wykonany. Nowozbudowany dom został prowizorycznie adaptowany na cele wystaw (wobec trwającego bojkotu) i przeznaczony jest w pierwszym rzędzie na lokal imprez, które są podstawą dochodów Związku. Uruchomienie sali imprezowej i kawiarni nastąpi w pierwszych miesiącach 1936 r. Zaznaczyć należy, że gmina miasta Krakowa, która jest właścicielem dzierżawionego Związkowi Domu Artystów przy pl. św. Ducha, zabroniła ostatnio urządzanie publicznych imprez w Domu Artystów i wymówiła Związkowi dzierżawę sal I piętra, pod rygorem opłaty 50 zł dziennie(!) Dotychczasowe pomieszczenia Związku mają być przebudowane na muzeum miejskie. Związek czyni usilne starania, o zezwolenie zatrzymania w swem ręku sal przy pl. św. Ducha, gdzie zamierza stworzyć ognisko artystyczne z salą wykładową, z bibljoteką i czytelnią pism artystycznych — do czasu, kiedy zbudowaną zostanie druga część Domu Plastyków (z frontem od ul. Asnyka) z odpowiedniem pomieszczeniem biur Związku, grup artystycznych, redakcji, oraz z salą wystawową.

Wystawy w Domu Plastyków: W październiku 1934 r. otwarto I Wystawę Związkową, w listopadzie wystawę retrospektywną Jana Hryńkowskiego i wystawę bieżącą, w grudniu wystawę grupy «Pryzmat», w styczniu i lutym wystawy zbiorowe: Leona Chwistka i Aliny Chwistkówny, Maksymiljana Feuerringa, Stanisława Herstala, Józefa Krzyżańskiego i Władysława Lama, oraz wystawy bieżące. W drugiej połowie lutego otwarto wystawę «Grupy Krakowskiej» oraz Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro-Strzemińskiej z Łodzi. W połowie marca urządzona została wystawa, obejmująca obrazy olejne, akwarele, grafiki i rzeźby, ofiarowane przez członków Związku na rzecz loterji artystycznej na powodzian. Wystawa obejmowała 132 eksponaty.

VI skolei wystawą był pokaz eksponatów Zrzeszenia «Zwornik» i zaproszonych artystów, które figurowały na wystawie w Belgradzie. Wobec konieczności adaptacji wnętrza Domu Plastyków urządzanie wystaw zostało czasowo wstrzymane od jesieni b. r.

Z wystaw pozakrakowskich, w których brali udział członkowie Związku wymienić należy wystawy: w Katowicach i w Sosnowcu zorganizowane przez Tow. Propagandy Sztuk Plastycznych w Krakowie oraz wystawę w Krzemieńcu na Wołyniu.

DOROCZNE WALNE ZEBRANIE członków Związku odbyło się dn. 18. VI. 1935. Przed otwarciem obrad przemówił prezes Dr. A. Szyszko-Bohusz oddając hołd pamięci Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego.

Po złożeniu sprawozdań z prac Wydziału, Komitetu Budowy Domu oraz Komisji Kontrolującej, przystąpiono do wyboru nowych członków Wydziału (którego skład podajemy w zakończeniu), oraz do dyskusji nad aktualnemi sprawami Związku.

Przyjęto jednomyślnie następujące uchwały: «Walne Zgromadzenie oświadcza, że Związek może zgodzić się na każdą autorytatywną propozycję arbitrażu, ponieważ godzi się zawsze na każde bezstronne i uczciwe zbadanie zatargu z Towarzystwem Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie. Oświadcza jednak, że odnośne propozycje wyjść winny równocześnie do obu stron i zawierać sprecyzowaną treść zapisu na arbitraż».

«Walne Zgromadzenie zwraca się do Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z prośbą o zainteresowanie się działalnością i sytuacją finansową naszego Związku, liczącego blisko 200 członków i przyznanie Związkowi stałej subwencji na pomoc artystyczno-społeczną, oraz o pomoc w wyjednaniu środków na dokończenie wnętrza DOMU PLASTYKÓW, zbudowanego długoletnią własną zapobiegliwością, oraz ofiarnością i bezinteresownością członków.

«Walne Zgromadzenie prosi Pana Ministra o wyjednanie dla członków Związków ulg kolejowych na wyjazdy na pejzaż i studja artystyczne na obszarze Polski, oraz na ważniejsze wystawy i zjazdy artystyczne, jak również prosi o stopniową realizację postulatów, zawartych w memorjale Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków».

«Walne Zgromadzenie zwraca się do Pana Prezydenta m. Krakowa, aby w swej trosce o dobro sztuki i kultury, której dał wyraz w doniosłej akcji budowy Muzeum Narodowego, zechciał zwrócić uwagę na ciężkie i trudne warunki, z jakiemi walczą artyści krakowscy, zgrupowani w ogromnej większości w naszym Związku i Związkowi temu zapewnił wydatną pomoc i poparcie.

«Walne Zgromadzenie prosi Pana Prezydenta, aby przyczynił się swym wpływem do uzyskania środków na wykończenie Domu Plastyków, budowy wniesionej bez grosza subwencji, a zrealizowanej wyłącznie własnemi siłami, własną zapobiegliwością i ofiarnością członków.

«Walne Zgromadzenie prosi równocześnie, aby dotychczasowe pomieszczenie Związku przy pl. św. Ducha 5, o tradycyjnej nazwie *Dom Artystów*, pozostało nadal w ręku artystów jako siedziba redakcji, zrzeszeń artystycznych oraz organizacyj społeczno-artystycznych, Związek pragnie tam utrzymać ognisko artystyczno-intelektualnej pracy i propagandy sztuki, z bibljoteką i czytelnią i salą odczytową, aby móc nawiązać i wzmacniać kontakt pomiędzy artystami różnych dziedzin sztuki i kulturalną częścią społeczeństwa. Potrzeba takiego centrum o szerszej platformie kulturalno-artystycznej daje się dotkliwie odczuwać w życiu artystycznem Krakowa, który z racji swej tradycji i żywego tętna współczesnej twórczości przodować winien całej Polsce».

Wniosek ten został przyjęty z następ. poprawką prezesa honorowego Wincentego Wodzinowskiego:

«W czasie, kiedy buduje się Muzeum Narodowe, wspaniały gmach, który ma wypełnić twórczość artystów, należy zwrócić uwagę na los samych twórców, których dzieła w przyszłości dopełniać mają zbiory Muzeum Narodowego».

Walne Zgromadzenie wyraża słowa podziękowania i uznania Komitetowi Budowy Domu Plastyków w osobach: prezesa honor. Wincentego Wodzinowskiego, prezesa prof. Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, wiceprezesów Eugenjusza Gepperta i Adama Gerżabka, oraz skarbnika Zygmunta Millego — za doprowadzenie pod dach budowy pierwszego w Polsce Domu Plastyków. W szczególności składa Walne Zgromadzenie podziękowanie prezesowi Związku Drowi Adolfowi Szyszko-Bohuszowi za bezinteresowne wykonanie projektu prac inżynierskich i kierownictwa nad całością budowy i jej realizację. Celem uczczenia zasług położonych nad wprowadzeniem w czyn wieloletnich wysiłków naszego Związku, Walne Zgromadzenie uchwala ufundowanie tablicy pamiątkowej.

«Walne Zgromadzenie piętnuje z oburzeniem tendencyjną kampanję, jaką prowadzi od roku koncern prasowy «IKC.» przeciwko Związkowi Z. P. A. P. i jego władzom i poszczególnym kolegom. W szczególności piętnuje oszczerczą akcję przeciwko prezesowi Związku Dr. A. Szyszko-Bohuszowi, wyrażając Mu pełne zaufanie. Stwierdza, że akcja Związku zmierza do uzdrowienia życia

artystycznego Krakowa — a przedewszystkiem do gruntownej sanacji działalności i gospodarki groszem publicznym Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie — jako instytucji obchodzącej ogół artystów Krakowa. Wyraża władzom Związku z prezesem Drem A. Szyszko-Bohuszem na czele podziękowanie za podjęte w tym kierunku wysiłki i uznanie za postawę pełną godności wobec kalumnij i oszczerstw i wzywa wszystkich kolegów do dalszego solidarnego poparcia władz Związku w walce, której celem jest dobro sztuki i dobro ogółu artystów naszego miasta».

SKŁAD Z. P. A. P. W KRAKOWIE na rok 1935/36: Prezes: Dr Adolf Szyszko-Bohusz. Wiceprezesi: Kazimierz Mitera, Kazimierz Rutkowski. Sekretarz: Stanisław Herstal. Skarbnik: Zygmunt Milli. Gospodarz: Stanisław Majchrzak. Referent wystaw: Henryk Gotlib. Referent grup artystycznych: Jan Cybis. — Członkowie Wydziału: Tadeusz Cybulski, Adam Gerżabek, Zbigniew Pronaszko, Jerzy Fedkowicz, Józef Jarema. — Komisja kontrolująca: Marjan Woźniak, Karol Förster, Inż. Arch. Jerzy Struszkiewicz; zastępcy: Walery Kozłów, Emil Krcha, Sława Orkanowa. — Sąd Koleżeński: Wiktor Poraj-Chlebowski, Piotr Stachiewicz, Wincenty Wodzinowski; zastępcy: Andrzej Oleś, Zbigniew Pronaszko, Czesław Rzepiński.

✶ Publiczny wiec w sprawie bojkotu odbył się dn. 5. V. 1935 w Domu Artystów, celem poinformowania opinji publicznej o istocie konfliktu z Tow. P. S. P. Uchwalono wezwać Związek do wzmożenia akcji bojkotowej i wysłano depeszę do p. Ministra W. R. i O. P. z prośbą o przyspieszenie zwołania komisji ministerjalnej celem gruntownego zbadania konfliktu.

✶ Z początkiem września 1935 przyjął ówczesny wojewoda krakowski p. Minister Władysław Raczkiewicz delegatów Związku, którzy przedłożyli p. Ministrowi sprawozdanie z działalności Związku i złożyli szczegółowo umotywowaną prośbę o zbadanie konfliktu z Tow. P. S. P. w Krakowie.

BOJKOT TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE, rozpoczęty wycofaniem eksponatów z Salonu 1934 w dniu 8 czerwca 1934 i poparty solidarnie przez 400 zgórą plastyków zgrupowanych w Związkach Zawodowych P. A. P. oraz wielu artystów niezrzeszonych trwa niezmiennie po dziś dzień. Jest on wyrazem zbiorowej woli artystów, którzy domagają się rzeczy nad wyraz prostej: dopuszczenia ich do współpracy w Towarzystwie, którego działalność, związana jest ściśle z bytem i pracą artystów — żądają respektowania zasady, której słuszności nikt nie może zaprzeczyć, aby w sprawach artystycznych nie decydowano bez woli i udziału reprezentantów ogromnej większości plastyków Krakowa zorganizowanej w naszym Związku. Siła, rozpiętość i czas trwania bojkotu czynią zeń zdarzenie nienotowane dotąd w życiu artystycznem Krakowa — objaw votum nieufności i protestu, który na jakimkolwiek innym terenie pracy zawodowej zmusiłby oddawna odpowiednie czynniki do interwencji, a przedewszystkiem do zbadania konfliktu.

Skutkiem bojkotu jest gwałtowne obniżenie się poziomu wystaw w Pałacu Sztuki. Metoda, jakiej użyto już nazajutrz po wycofaniu eksponatów, zapełniając puste ściany obrazami odrzuconemi przez jury Salonu święci pełne triumfy, stwarza niebywałą na przestrzeni wielu lat konjunkturę, dla wszystkich tych, dla których podwoje Pałacu Sztuki były normalnie zamknięte, ze względu na niedopuszczalny niski poziom. W ciągu 80 lat istnienia, Tow. P. S. P. niewiele chyba miało wystaw o tak smutnem obliczu jak właśnie w roku jubileuszowym. Po 80 latach, zdaje się, byłby już najwyższy czas, na gruntowną reorganizację instytucji, rewizję przestarzałych pojęć i zapoczątkowanie nowej ery drogą ścisłej i szczerej współpracy z wielką a jedyną w Krakowie zawodową reprezentacją artystów, a nie z pewną tylko garstką «wybranych».

Zauważyć należy, że na wystawach T. P. S. P. nie spotyka się od dłuższego czasu eksponatów członków «Sztuki», która do niedawna jeszcze dzierżyła w swem ręku ster rządów na placu Szczepańskim. Jak nam wiadomo, obecnym władzom T. P. S. P. bynajmniej nie zależy na zlikwidowaniu bojkotu. Stanowisko to w świetle wykazanej powyżej konjunktury — jest zupełnie zrozumiałe — ale czy z punktu widzenia artystycznego i wysokich zadań ideowych, do których spełnienia T. P. S. P. jest w zasadzie powołane, stan ten jest pożądany — o to zdaje się niewiele troszczą się odpowiedzialne tu jednostki.

WALKA O SANACJĘ I REORGANIZACJĘ TOW. PRZYJ. SZTUK PIĘKN. w Krakowie, podjęta w kwietniu 1934 r. przez reprezentantów ogromnej większości plastyków Krakowa, skupionej w Związku Zawodowym P. A. P. stanowi już dziś całą epopeję wysiłków i zmagań się artystów, którzy odważyli się wystąpić w obronie swych praw artystycznych i zawodowych oraz w imię poszanowania grosza publicznego i przestrzegania zasadniczych postanowień statutu instytucji, która bezpośrednio ich obchodzi, ze względów życiowych, zawodowych i artystycznych.

Wiadomo jaki był skutek tej walki, podjętej z pobudek ideowych i prowadzonej w sposób legalny — wbrew wszelkim rozsiewanym tu kłamstwom. Artystów «postawiono pod pręgierz opinji publicznej, jako oszczerców», działających «z niskich pobudek», pomawiano ich, nawet o kradzież i włamanie. Aby odciągnąć uwagę opinji publicznej od wniknięcia w istotę stawianych zarzutów, rozpętano przeciw nim niebywałych rozmiarów tendencyjno-demagogiczną kampanję prasową, nie wahano się odpowiedzialności ludzi żywych zasłaniać osobą tragicznie zmarłego człowieka. Podkreślamy fakt, który ludziom dobrej woli powinien dać wiele do myślenia, że pomimo tej niesłychanej nagonki, jakiej nie znają chyba kroniki artystyczne, pomimo szykan, gróźb i prześladowań, plastycy w niczem nie zmienili swego stanowiska i żadnego z postawionych zarzutów nie odwołali. Natomiast od samego początku domagali się i domagają nieustępliwie bezstronnego i rzetelnego zbadania całej sprawy, gotowi poddać się każdemu bezstronnemu i autorytatywnemu sądowi. Za sąd nie mogą uznać ani jednostronnych wyroków wydanych przez zainteresowanych ani też czyichkolwiek innych, jeśli nie zostały oparte na gruntownem badaniu całości i przesłuchaniu obu stron. Plastycy gotowi są zawsze puścić wiele rzeczy w niepamięć, pod warunkiem objektywnego stanowiska, opartego na prawdzie i szczerej woli przeprowadzenia sanacji i reorganizacji T. P. S. P. dla dobra sztuki i artystów, i z przykrością stwierdzają, że dwukrotnie podjęte próby rokowań ugodowych nie dały pozytywnego rezultatu — pomimo iż ostatnio wydane uniewinniające wyroki sądów państwowych i honorowych, uznały za bezpodstawne zarzuty oszczerstwa i niehonorowości.

W tym stanie rzeczy, kiedy ani władze, ani jednostki odpowiedzialne za dobro sztuki i kultury Krakowa nie okazały należytego a objektywnego zainteresowania dla blisko dwa lata trwającej walki — plastycy zdecydowali się ostatnio wdrożyć kroki, jakie dla ostatecznego wyjaśnienia i zakończenia konfliktu uznają za stosowne.

✶ Dochodzą nas głosy, że wśród społeczeństwa krakowskiego budzi zdziwienie fakt, że po umorzeniu sprawy przez prokuratora plastycy — pomimo iż nadal podtrzymują swe zarzuty przeciw gospodarce Towarzystwa P. S. P. nie spotkali się dotychczas z żadną reakcją z tej strony. Tłumaczyć to może jedynie dziwne nieporozumienie, a mianowicie, że orzeczenie prokuratora odnosiło się do okresu innego niż ten, który był przedmiotem kontroli i zarzutów. Sprawozdanie biegłego sądowego obejmowało bowiem księgi Tow. P. S. P. za okres 1932—1934, podczas gdy kontrola dotyczyła okresu 1927—1934. W wspomnianem sprawozdaniu biegłego sądowego nie spotykamy ponadto nigdzie zbadania poszczególnych zarzutów wysuniętych przez kontrolę, a zestawionych przykładowo po jednym za każdy rok pięcioletniego okresu. O fakcie tym przekonaliśmy się dopiero w ostatnim czasie, kiedy z racji rozpraw sądowych umożliwiony został wgląd w oryginalne odnośne akta — którego to wglądu poprzednio odmawiano stale reprezentantom plastyków.

✶ W kwietniu ub. r. powstał zatarg honorowy pomiędzy p. Jerzym Schroederem, synem ś. p. Artura Schroedera, a prezesem Związku Zawodowego P. A. P. prof. Dr. Adolfem Szyszko-Bohuszem. Sprawa ta została zlikwidowana w sposób dla obu stron honorowy. Przy tej sposobności zarzut oszczerstwa wytoczony przez p. J. Schroedera przeciwko prof. Dr. A. Szyszko-Bohuszowi stał się przedmiotem obrad Sądu Honorowego, w skład którego wchodzili pp. Dr J. Skąpski jako superarbiter, Dr Odo Bujwid prof. U. J. i Dr Jan Szwarcenberg Czerny b. prezes Sądu Okręgowego w Krakowie — ze strony Dra A. Szyszko-Bohusza oraz pp. Dr F. Bieda prof. U. J. oraz Dr A. Chan, wicedyrektor kolei w Krakowie ze strony p. J. Schroedera. Jak się dowiadujemy Sąd Honorowy po dokładnem rozpatrzeniu sprawy, uznał jednogłośnie zarzut oszczerstwa skierowany przeciw prezesowi Dr. A. Szyszko-Bohuszowi za bezpodstawny.

✶ ROZPRAWY SĄDOWE. W trakcie walki o sanację Tow. P. S. P. wynikło kilka rozpraw sądowych. Dnia 7 czerwca ub. r. odbyła się rozprawa z oskarżenia prokuratora, a z doniesienia Tow. P. S. P. przeciw art. malarzowi Emilowi Krsze i b. funkcjonarjuszowi Tow. p. A. Podworze o ukrycie kwitów i dokumentów kasowych Tow. W gruncie rzeczy rozprawa toczyć się powinna nie o ukrycie, lecz ujawnienie kwitów, a raczej treści tychże kwitów, których oryginały znajdować

się powinny w księgach Tow. Kwity te bowiem, które posiadał Emil Krcha, były jedynie duplikatami, pisanemi przez kalkę, i jak na rozprawie stwierdzono, zostały one wyrzucone do spalenia z polecenia ówczesnego sekretarza Tow. E. Krcha znalazł je w marcu 1934 r. w piwnicznych magazynach Tow. przy wybieraniu pak na wysyłkę obrazów. Treść tych kwitów — wysoce kompromitującą całą Dyrekcję Tow., posłużyła jako materjał dowodowy w znanej kampanji podjętej o sanację gospodarki Towarzystwa. Sąd po wyczerpującem przesłuchaniu świadków obu stron uwolnił oskarżonych od winy i kary. Wyrok ten, został zatwierdzony na rozprawie apelacyjnej w dniu 16 października 1935 r. Wynik rozprawy, dał pełną satysfakcję plastykom krakowskim, których część prasy inspirowana przez Tow. P. S. P. oskarżała o kradzież, a nawet włamanie. Równocześnie pozostała pod znakiem zapytania, sprawa istotnej kradzieży oryginalnych dokumentów kasowych, które jak twierdzi Dyr. Tow. zaginęły z biur w czerwcu 1934, a więc po powrocie ksiąg z Prokuratury. Sprawę tę podniósł Tyg. Artystów w nadzwyczajnem wydaniu z dn. 30 kwietnia 1935 r., dowodząc, że nie tym, którzy posiadali oddawna w swem ręku duplikaty kwitów, ale zupełnie komu innemu musiało zależeć na zniknięciu oryginalnych dokumentów, których treść stanowiła podstawę do zarzutów, obciążających Dyrekcje z ówczesnym prezesem prof. Jarockim na czele. Wspomniane nadzwyczajne wydanie «Tygodnika Artystów» zostało skonfiskowane.

✶ Dnia 30 września 1935 odbyła się rozprawa z oskarżenia prof. Jarockiego przeciw p. Lechowi Piwowarowi, redakt. odp. Tyg. Artystów spowodu umieszczenia w num. 17 tego pisma artykułu p. t. «Przypomnienia na czasie». W artykule tym zarzucano prof. Jarockiemu, że kazał przemocą wyłamać zamki w Pałacu Sztuki podczas bojkotu w 1927 r. i w sposób nielicujący z honorem profesora A. S. P. prowadził akcję przeciw Tow. P. S. P. w której ostatecznym efekcie, zdobył prof. Jarocki władzę w tem Towarzystwie, a sprawując ją doprowadził Towarzystwo do ruiny, tolerując nieprawne i gwałcące Statut postępowanie władz Tow.

W obronie p. Piwowar podniósł, że wszystkie zarzuty objęte tym artykułem są prawdziwe i zaofiarował w obszernym piśmie szereg dowodów ze świadków i dokumentów celem przeprowadzenia dowodu prawdy; jakkolwiek nie jest autorem artykułu (sygnowanego literami J. S.).

Gdy na rozprawie pełnomocnik prof. Jarockiego oświadczył, że prof. Jarocki zadowoli się oświadczeniem p. Piwowara, iż ten jako redaktor odpowiedzialny pisma artykułu nie czytał przed ukazaniem się w druku, a dowiedział się o artykule dopiero po powrocie do Krakowa po dłuższej nieobecności, a osobiście zarzutów w artykule postawionych prof. Jarockiemu nie podnosił i nie podnosi, pod warunkiem, że p. Piwowar cofnie wpierw swój wniosek o przeprowadzenie dowodu prawdy, p. Piwowar wniosek ten cofnął i złożył powyższe oświadczenie zgodnie z prawdą (gdyż przebywał w tym czasie w Warszawie).

P. Piwowar złożył oświadczenie powyższej treści po uprzedniem stwierdzeniu, że akcja «Tygodnika Artystów», w wyniku której ogłoszono artykuł sygnowany literami J. S., prowadzona była w interesie plastyków i życia artystycznego, a więc w interesie publicznym, a nie w czyimkolwiek interesie osobistym i dlatego takie oświadczenie może złożyć, musiałby natomiast odmówić złożenia deklaracji zawierajacej przeproszenie lub odwołanie.

W wyniku tego oświadczenia, za zgodą pełnomocnika prof. Jarockiego, jako oskarżyciela, sprawę umorzono, a oskarżyciel sam poniósł koszta sądowe ze sprawą związane.

Z tych przyczyn doznało zawodu liczne grono osób, które interesowały się tą głośną sprawą i oczekiwały ze zrozumiałem napięciem na wynik mającego się prowadzić przed sądem dowodu prawdy.

✶ Zupełnie inny przebieg miała rozprawa o podobnym charakterze z oskarżenia p. E. Krchy przeciw p. Czesławowi Nablowi, red. odp. Przyjaciela ofiar wojny ziemi krakowskiej, w którym to organie Związku Inwalidów zamieszczono w maju 1935 r. artykuł pełen napastliwych i niesławiających ustępów z racji rozprawy sądowej p. Krchy. Na rozprawie, która odbyła się dn. 23 paźdz, 1935 r. p. Czesław Nabel, bronił się tem, że artykułu danego nie czytał i osobiście się z nim nie solidaryzuje i zgodził się na zamieszczenie w swem piśmie następującego oświadczenia, które ukazało się drukiem w dn. 1 listopada 1935 w num. 12. Przyj. Ofiar wojny ziemi krak.:

W związku z artykułem pod tytułem: «Sądowe echa śmierci ś. p. Artura Schroedera», który ukazał się na tem samem miejscu w naszem czasopiśmie, w numerze 6, z datą 3 maja 1935 r. oświadcza podpisany, że wymieniony artykuł ukazał się bez jego woli i wiedzy, — że zawarte w nim enuncjacje i zwroty obraźliwe nie dotyczyły p. Emila Krchy, zaś odnośnie do tych słów, które obrażały p. Emila Krchę, oświadcza, że przeprasza obrażonego i wyraża ubolewanie z tej przyczyny, bowiem słowa te opublikowane zostały bez jego wiedzy. *Czesław Nabel.*

Równocześnie, na żądanie zastępcy p. Krchy, zgodził się p. Cz. Nabel, na dostarczenie 100 egzemplarzy tegoż pisma p. Krsze oraz na poniesienie kosztów sądowych.

✶ Tragiczna śmierć dwu młodych artystów ś. p. Adama Ciompy, który zginął w Tatrach, dnia 6. VIII. b. r., oraz śp. Karola Larischa, który w dwa miesiące później uległ śmiertelnej katastrofie motocyklowej w dniu 6 października br. pod Skoczowem wywarła wśród przyjaciół i kolegów przygnębiające wrażenie i okryła żałobą Związek krakowski. Redakcja Głosu Plastyków poświęca w niniejszym numerze wspomnienie obu przedwcześnie zmarłym artystom. Z okazji zbiorowej wystawy Karola Larischa, która odbyła się w listopadzie w I. P. S. w Warszawie w ramach wystawy grupy «Pryzmat», redakcja wydała monografję Karola Larischa w opracowaniu Jana Cybisa i Kazimierza Mitery, zawierającą 16 stron tekstu i 54 ilustracyj.[1])

Dla zasilenia funduszów Komitetu, który przygotowuje monografję malarską i literacką Adama Ciompy, redakcja oddała do dyspozycji tegoż komitetu pewną ilość egzemplarzy niniejszego numeru. Egzemplarze te posiadają na stronie pierwszej specjalny nadruk, oraz reprodukcję portretu własnego Adama Ciompy.

✶ Z początkiem jesieni 1935 zawiązany został w Krakowie Komitet uczczenia pamięci Adama Ciompy z siedzibą przy ul. Grodzkiej 58. Komitet ma na celu zachowanie i utrwalenie dorobku Adama Ciompy, jako malarza i literata, urządzenie wystawy zbiorowej i wydanie monografji, zawierającej między innemi niewydane dotąd prace.

✶ Dnia 3 listopada 1935 odbyła się staraniem Związku Ewangelików Polaków (w którym za życia Adam Ciompa rozwijał szeroką pracę społeczno-kulturalną) uroczysta Akademja żałobna.. Pamięć zmarłego uczcił ks. Dr. Wiktor Niemczyk. Obszerne wspomnienie o człowieku i artyście wygłosił prof. Łukaszewicz. W zakończeniu odczytał prof. inż. Ferdynand Pietsch przygotowany przez Adama Ciompę referat p. t. «Wolność w pojęciu nowoczesnem», którego głęboka treść i ujęcie wywarły wielkie wrażenie wśród licznie zebranych przyjaciół i kolegów.

✶ **Cricot,** teatr eksperymentalny, przy Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, wystawił w czasie 1934—35 następujące utwory. Powrót Syna Marnotrawnego, André Gide'a. — Zielone Lata, Józefa Jaremy. — Historję o Żołnierzu, C. H. Ramuza (w tłum. J. Tuwima) z ilustracją muzyczną Igora Strawińskiego. W listopadzie 1935 wystawił Cricot p. t. Drzwi Otwarte, fragmenty z utworu scenicznego ś. p. Adama Ciompy, p. t. Diogenes — oraz utwór surrealistyczny poety francuskiego Ribemont-Dessaignes p. t. Niemy Kanarek. Inscenizacja utworów spoczywała w ręku Józefa Jaremy, Wł. Krzemińskiego i M. Katza. Stronę dekoracyjno-techniczną opracowywali członkowie «Grupy Krakowskiej». — Na rok 1936 przygotowuje Cricot w nowej sali Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej, następujące utwory: Pokój Arystofanesa, Faust Ribemont-Dessaignes'a (tłum. J. Świszczowskiej) — Bozia Przeniebieski, Pierre Birot (tłum. J. Jaremy) oraz widowisko sceniczne «Element żeński» J. Jaremy, przygotowane na otwarcie sceny w nowym Domu Plastyków.

✶ Dnia 15. paźdz. 1935 odbyło się w Pow. Kom. Kasie Oszcz. losowanie 98 obrazów olejnych, 26 grafik i akwarel oraz 9 rzeźb, ofiarowanych przez członków Zw. Zaw. P. A. P. na fundusz pomocy na powodzian. Przeprowodzeniem loterji zajął się komitet pod przewodnictwem dyr. St. Kochanowskiego. Wartość ofiarowanych dzieł oceniono na kwotę 13.795 zł. Losów wydano 15.000 sztuk á 1 zł. Prasa przemilczała tę akcję społeczną naszego Związku, zaś I. K. C. zamieszczając odnośny komunikat komitetu loterji, podał, iż chodzi tu o dzieła, ofiarowane przez... Tow. Przyj. S. P.

✶ Wystawa angielskiej grafiki, zorganizowana przez Gabinet Rycin Polskiej Akademji Umiejętności otwartą została przy ul. Straszewskiego 27. O wystawie tej podamy obszerniejszą wzmiankę w następnym numerze.

✶ Dnia 10 stycznia br. przyjął p. wojewoda krakowski Dr Kazimierz Świtalski, delegatów Krak. Z. Z. P. A. P., którzy złożyli prośbę o zbadanie konfliktu z Tow. P. S. P.

[1]) Cena 2.00 zł. — dla prenumeratorów Głosu Plastyków 1.50 zł. — Wysyłka za opłatą porta w kwocie 50 gr. Należytość opłacać można znaczkami pocztowemi.

Nakład i wydawnictwo Związku Zawod. Polskich Artystów Plastyków w Krakowie — Redaktor odpowiedzialny Eug. Geppert
Klisze S. Welanyka i «Fotocynku». — Druk W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie

KONKURS NA PROJEKT DEKORACJI SALI KAWALERJI POLSKIEJ W ZAMKU KRÓLEWSKIM NA WAWELU

Komitet Wykonawczy Sal Kawalerji Polskiej na Wawelu, w celu uzyskania projektów dekoracji Sali Kawalerji Polskiej w Zamku Królewskim na Wawelu, ogłasza niniejszem konkurs dla artystów malarzy polskich.

Sala przeznaczona na Salę Kawalerji Polskiej mieści się na I. piętrze północnego skrzydła na Wawelu i przeznaczeniem jej jest służyć w przyszłości za miejsce uroczystego zaprzysiężenia absolwentów szkół kawaleryjskich i zarazem wraz z dwoma przyległemi salami tworzyć sale zabytkowe, poświęcone pamiątkom sławnej działalności Kawalerji Polskiej.

Dekoracja sali środkowej, stanowiąca temat niniejszego konkursu, zdążać powinna w kierunku stworzenia Sanktuarjum o charakterze świeckim, nie pozbawionym jednak pewnego nastroju podniosłego, tłumaczącego zarazem przeznaczenie tej sali.

Jako środki do osiągnięcia tego celu, Komitet wyobraża sobie zastosowanie witraży w sześciu oknach i polichromję ścian i sufitów. Biorący udział w konkursie, mają przedłożyć projekty polichromji i witraży, przyczem co do pierwszej, Komitet jest zdania, że w trzech polach sufitu, mają być pomieszczone malowidła ściśle plafonowe i alegoryczne, apoteozujące historję Kawalerji Polskiej. W myśl tego nie są pożądane zbyt realistyczne przedstawienia, względnie kompozycje przywiązane do jakiegokolwiek faktu historji. Co do ścian, pozostawia się autorom swobodę, jednakowoż zaznacza się, że kompozycje figuralne mogłyby konkurować z plafonami i dlatego ściany tworzyć winny raczej tło dla plafonu i witraży.

W sześciu trójdzielnych oknach sali, należy umieścić postacie wodzów i hetmanów.

W ościeżach okien proponowanem jest ustawienie na marmurowych postumentach sześciu alabastrowych urn z ziemią z pobojowisk.

Termin nadsyłania prac upływa w południe dnia 1 czerwca 1936 r.

Prace nadsyłać należy do biura Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu. Zamiejscowe prace należy wysłać w tym samym nieprzekraczalnym terminie. Do każdej pracy, niezaopatrzonej w godło, należy dołączyć zapieczętowaną kopertę z nazwiskiem autora, również bez godła. Po rozstrzygnięciu konkursu, co nastąpi w ciągu czterech tygodni od terminu, autorowie będą mogli odebrać prace w ciągu czterech następnych tygodni, w przeciwnym razie prace będą zniszczone. Prace nagrodzone lub zakupione stają się własnością Komitetu.

Wymagane barwne rysunki: jeden plafonu w skali 1 : 20, jeden z przekroju podłużnego sali z witrażami w oknach w skali 1 : 20, jeden z przekroju poprzecznego sali, z widokiem na drzwi, w skali 1 : 20, jeden fragment sali z witrażem i urną w skali 1 : 10, oraz widok perspektywiczny całości z punktu A, naznaczonego na rzucie sali.

Jako podkład, stający do konkursu otrzymuje za zwrotem kosztów odbitek w wysokości 5 złotych, w biurze Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu: rzut sali, rzut plafonu, dwa przekroje w skali 1 : 20.

Technika wykonania projektów dowolna, lecz odpowiednia celowi konkursu, a zatem kolorowa.

Nagrody ustalone trzy: pierwszą w kwocie 3.000 zł, drugą 2.000 zł i trzecią 1.000 zł.

Skład Sądu Konkursowego stanowią: Gen. G. Orlicz Dreszer, Gen. St. Skotnicki, Pułk. Dypl. Karcz, Pułk. Piasecki, Ppułk. Dypl. Machalski, Prof. W. Kossak, Prof. Dr A. Szyszko-Bohusz, Prof. T. Pruszkowski, Prof. M. Kotarbiński, Prof. K. Frycz, Prof. T. Cybulski, Inż. B. Treter; jako zastępca: Dr St. Świerz-Zaleski.

II. konkurs na projekty pamiątek krakowskich (z terminem do 1. IV. 1936) ogłoszony został przez Dyrekcję Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie przy ul. Smoleńsk l. 9, gdzie otrzymać można szczegółowe warunki konkursu i informacje.

WYSTAWA „SPORT W SZTUCE“ W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI

Zamieszczamy poniżej następujący komunikat I. P. S.:

Wobec zbliżającego się terminu wystawy «Sport w Sztuce», w której ramach będzie przygotowany udział artystów polskich w Olimpjadzie 1936 w Berlinie, Instytut Propagandy Sztuki komunikuje:

Termin przyjmowania prac upływa z dniem 2 kwietnia. Wystawa jest organizowana na normalnych zasadach wystawowych, nazwiska autorów są ujawnione, wszystkie prace podlegają ocenie jury. Suma nagród na wystawie wynosi 5.000 zł. Artyści, którzy nie otrzymali formularzy zgłoszeń na wystawę, mogą je odebrać w kasie I. P. S.

Główne punkty regulaminu olimpijskiego, który obowiązuje artystów biorących udział w wystawie, są następujące:

1. W wystawie sztuki o temacie sportowym w Instytucie Propagandy Sztuki mogą wziąć udział artyści polscy o obywatelstwie polskiem.

2. Mogą być wystawione tylko dzieła żyjących artystów, wykonane w okresie XI Olimpjady, t. j. po 1 stycznia 1932 r. i tylko takie, które nie brały udziału w konkursie olimpijskim X Olimpjady w Los Angeles.

3. Dopuszczone będą jedynie dzieła, których temat ma związek ze sportem. Związek między sztuką a sportem jest ujmowany możliwie szeroko, aby artystom była pozostawiona swoboda twórcza. Dopuszczone więc będą dzieła przedstawiające zdarzenie sportowe, ćwiczenie sportowe lub ruch sportowy. W przeciwieństwie do tego nie może być dopuszczone: przedstawienie ciała ludzkiego w pozycji spoczynku, nie mające wyrazu wybitnie sportowego, oraz portrety znanych sportowców, o ile nie będą przedstawieni w momencie uprawiania sportu.

4. Żadne z nadesłanych dzieł nie może przekraczać 2 metrów w swoim największym wymiarze. Długość ram zawierających kilka dzieł nie może przekraczać 1 m 20 cm. Każda taka rama uważana będzie za jedno dzieło.

Uwaga: 3 i 4 punkt regulaminu nie dotyczy architektury.

5. Wystawa i konkurs olimpijski obejmą następujące działy sztuki: Architektura: Do wystawy i konkursu będą dopuszczone: a) projekty urbanistyczne, b) projekty architektoniczne.

Dopuszczone będą tylko projekty takich objektów, które mają związek z ćwiczeniami sportowemi. Mogą one być podane jako: rysunki o skali minimum 1:200 dla budynków i 1:500 dla terenów (rysunki szczegółów opracowane na większą skalę mogą być dołączone): akwarele, modele, fotografje prac wykonanych (fotografje nie mogą być mniejsze niż 18×24 wymiaru kliszy, naklejone na karton).

Malarstwo i grafika: Do wystawy i konkursu mogą być dopuszczone: a) dzieła malarskie wszelkiego rodzaju techniki, b) rysunki i akwarele, c) graficzne (drzeworyty, sztychy, akwaforty, litografje itp.), d) grafika bieżąca (afisze, dyplomy, nalepki stemple).

Rzeźba: Do wystawy i konkursu mogą być dopuszczone: a) rzeźby, b) płaskorzeźby, c) medale. Aby zachęcić artystów do wzięcia udziału w wystawie, Komisja Sztuki przy Komitecie Organizacyjnym zamierza służyć swem pośrednictwem w sprzedaży wystawionych w Berlinie dzieł sztuki po cenach wyznaczonych w markach niemieckich przez autora dzieła. Pośrednictwo to będzie bezpłatne.

Dr. Juljusz Starzyński m. p.